

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(DÉ)CONSTRUIRE LA DANSE

ESSAI SUR L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DE CINQ ŒUVRES DE JÉRÔME BEL

THÈSE

PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

KATYA MONTAIGNAC

Février 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout Michèle Febvre pour sa patience durant ce long parcours, ainsi que Serge Ouaknine dont les encouragements, au tout début de cette aventure, ont été déterminants, sans oublier les professeurs qui l'ont jalonnée, notamment Frédéric Maurin, Josette Féral, Louise Poissant et le stimulant groupe de recherche Performativité et Effets de présence.

Un énorme merci à Marie Mougeolle, Lydia Schenker et Richard Montaignac pour leurs minutieuses et précieuses relectures. Merci également à mes amis et collègues pour leurs encouragements sans faille, en particulier Énora Rivière, Élodie et Séverine Lombardo, Edwige Perrot, Fabienne Cabado, Julie Perrin, Adina Ruii, Johanna Bienaise, Nayla Naoufal, Noémie Solomon et Marie Claire Forté qui m'ont relancée à des moments opportuns.

Merci au Conseil de la recherche en sciences humaines (CRSH), au Fonds de recherche sur la société et la culture (FQRSC), à la Faculté des Arts et à France Landry pour leur soutien, à différents niveaux, dans cette recherche, ainsi qu'à Laurent Sébillotte et toute l'équipe de la Médiathèque du Centre national de la danse à Pantin pour leur accueil et leur confiance.

Merci à mes collègues de La 2<sup>e</sup> Porte à Gauche qui ont nourri mes recherches à travers nos échanges, et en particulier à Rachel Billet pour m'avoir épargnée ces derniers mois.

Enfin, je remercie infiniment Fabien et Théophile pour avoir aménagé leur vie à ma maudite thèse.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ.....	vi
PROLOGUE .....	1
INTRODUCTION .....	5
POSTURE THÉORIQUE : Une esthétique sans mythes .....	17
UNE MÉTHODOLOGIE INCORPORÉE : L'œuvre en amont du discours et le corps comme point de mire.....	37
CONTEXTE HISTORIQUE : « Émergence ou résurgence ? » .....	43
MYTHE 1 : DU CRÉATEUR DÉMIURGE À LA MORT DE L'AUTEUR .....	67
Intermède #1 : Deuil .....	78
1. LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE CHORÉGRAPHIQUE.....	80
1.1. Une chorégraphie sans danse ? .....	82
1.2. Réduire la représentation .....	92
1.3. L'esthétique du banal.....	100
Conclusion : L'irruption du « vivant » .....	111
MYTHE 2 : DU CORPS GLORIEUX AU CORPS PROFANE.....	116
Intermède #2 : Regarder .....	123
2. CECI EST MON CORPS.....	126
2.1. Le corps comme texture de l'œuvre .....	129
2.2. Le corps comme poétique.....	139
2.3. L'émergence d'un corps insolite .....	146
Conclusion : une danse « dogma » comme manifeste .....	154
MYTHE 3 : DU CULTE DU SPECTACLE À SA DÉCONSTRUCTION .....	158
Intermède #3 : Ne rien faire.....	162



3. ÊTRE OU NE PAS ÊTRE...	165
Prélude .....	165
3.1. Être...	169
3.2. (Ap)paraître .....	181
3.3. Disparaître...	193
Conclusion : Éprouver la présence et épuiser la danse .....	206
Post-scriptum .....	209
MYTHE 4 : SE DÉPRENDRE DE LA DANSE .....	211
Intermède #4 : Performer .....	219
4. LA NAISSANCE DU SPECTATEUR.....	221
4.1. Éprouver...	223
4.2. Activer.....	236
4.3. Être ensemble .....	252
Conclusion : mourir sur scène.....	261
MYTHE 5 : RAPPROCHER L'ART DE LA VIE.....	264
Intermède #5 : Mettre en scène le vivant .....	271
5. LA DRAMATURGIE DU VIVANT.....	274
5.1. L'engagement du sensible .....	276
5.2. L'esthétique de la faille .....	284
5.3. Le Sacre du sujet .....	291
Conclusion : Le paradoxe du vivant.....	300
CONCLUSION .....	303
ÉPILOGUE .....	309
ANNEXE A : BIOGRAPHIE DE JÉRÔME BEL .....	310
ANNEXE B : CRÉDITS COMPLETS DES PIÈCES ANALYSÉES DANS LA THÈSE.....	312
Références bibliographiques.....	315

## LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Jérôme Bel. <i>Shirtologie</i> (1997) .....	79
Figure 1.1 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	83
Figure 1.2 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	87
Figure 1.3 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	103
Figure 1.4 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	106
Figure 1.5 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	107
Figure 1.6 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	107
Figure 1.7 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	109
Figure 2.1 Jérôme Bel. <i>Jérôme Bel</i> (1995) .....	129
Figure 2.2 Jérôme Bel. <i>Jérôme Bel</i> (1995) .....	130
Figure 2.3 Jérôme Bel. <i>Jérôme Bel</i> (1995) .....	137
Figure 2.4 Jérôme Bel. <i>Jérôme Bel</i> (1995) .....	148
Figure 2.5 Jérôme Bel. <i>Jérôme Bel</i> (1995) .....	150
Figure 2.6 Jérôme Bel. <i>Jérôme Bel</i> (1995) .....	151
Figure 3.1 Jérôme Bel. <i>Le Dernier spectacle</i> (1998) .....	175
Figure 3.2 Jérôme Bel. <i>Le Dernier spectacle</i> (1998) .....	178
Figure 3.3 Jérôme Bel. <i>Le Dernier spectacle</i> (1998) .....	187
Figure 3.4 Jérôme Bel. <i>Le Dernier spectacle</i> (1998) .....	204
Figure 3.5 Jérôme Bel. <i>Le Dernier spectacle</i> (1998) .....	210
Figure 4.1 Jérôme Bel. <i>The Show must go on</i> (2001) .....	231
Figure 4.2 Jérôme Bel. <i>The Show must go on</i> (2001) .....	245
Figure 4.3 Jérôme Bel. <i>The Show must go on</i> (2001) .....	246
Figure 4.4 Jérôme Bel. <i>The Show must go on</i> (2001) .....	262
Figure 5.1 Jérôme Bel. <i>Véronique Doisneau</i> (2004) .....	277
Figure 5.2 Jérôme Bel. <i>Pichet Klunchun and myself</i> (2005) .....	296
Figure 6.1 Jérôme Bel. <i>Nom donné par l'auteur</i> (1994).....	308

## RÉSUMÉ

Cet essai s'inscrit dans le champ de l'esthétique des œuvres chorégraphiques contemporaines et occidentales. Il explore une approche heuristique inspirée de la création artistique et qui fait du chercheur un « performeur » d'idées empruntant ses outils à différents domaines disciplinaires (danse, histoire de l'art, performance, philosophie) tout en assumant la subjectivité de sa perception. Adoptant un point de vue épistémologique, sa méthodologie se nourrit de lectures philosophiques contemporaines marquées par la déconstruction (Barthes, Deleuze, Foucault, Lyotard) et par une pensée critique des discours sur l'art (Michaud, Schaeffer, Shusterman, Rancière). La thèse propose ainsi une triangulation entre l'œuvre, son contexte historique et l'expérience esthétique vécue par la chercheuse.

Concentré sur la « danse performative » (Roux, 2007) qui questionne la notion même de représentation, mon objet d'étude s'articule autour de l'analyse d'œuvres du chorégraphe français Jérôme Bel. Cet artiste a opéré, comme bien d'autres depuis le milieu des années 1990, une brèche dans le paysage chorégraphique contemporain en rompant avec les codes traditionnels de la représentation en danse basés sur un idéal du corps engageant la virtuosité, l'expressivité et l'ivresse du mouvement. L'ensemble des œuvres de Bel s'inspire d'une réflexion poststructuraliste littéralement mise en corps à travers la déconstruction même du spectacle. Et bien que ces créations évacuent la notion de chorégraphie et que le mouvement prenne la plupart du temps une forme réduite et minimale, mon travail de recherche consiste à repérer « par où [passe] la danse » (Mayen, 2005, p. 13) dans cette redéfinition du médium. Il s'articule autour d'une question principale : quels (nouveaux ?) rapports au corps et à la danse engagent les concepts chorégraphiques à l'œuvre dans les pièces de Jérôme Bel ? De cette question, découlent deux sous-questions : comment déconstruisent-ils certains mythes de la danse ? Et selon quelles modalités constituent-ils un regard différent ?

Mon corpus de recherche se base sur un ensemble de sept œuvres chorégraphiques créées entre 1995 et 2005 et sur les discours critiques et théoriques qui les accompagnent. En lien avec chacune des œuvres de Bel, l'analyse s'est orchestrée autour de cinq questions : comment les influences artistiques et philosophiques de Jérôme Bel *s'incorporent-elles* dans son œuvre pour engager un mode de composition chorégraphique singulier ? Quels rapports au corps et à la danse ce mode de composition implique-t-il ? En quoi ces rapports au corps modifient-ils la présence scénique du danseur ? Quelle expérience particulière du spectateur

induisent-ils ? Et enfin, comment ces éléments dessinent ce que l'on pourrait appeler « une dramaturgie du vivant » ?

Chaque chapitre analyse une pièce de Bel autour d'un paradigme spécifique qui guide le regard et la réflexion : le « degré zéro » de la chorégraphie ou le glissement du chorégraphique vers le dramaturgique, la mise en jeu du corps comme texture de l'œuvre, les modalités de la présence scénique du danseur, la « naissance du spectateur » à travers l'expérience (soma)esthétique du spectacle et la dramaturgie du vivant par le biais d'un « partage du sensible ». Constituant un contrepoint à une série de mythes classiques et modernes encore dominants aujourd'hui dans le champ de la danse (le créateur démiurge, le corps glorieux, le culte du spectacle, se déprendre de la danse et rapprocher l'art de la vie), l'ensemble de ces partis pris esthétiques élabore une nouvelle doxa chorégraphique par le biais d'un « vidage de la représentation » (Pouillaude, 2009).

Dans un contexte « post-utopique » de l'art (Rancière, 2004), ces mutations esthétiques font apparaître une « danse sans mythe », dont les contours se dessinent parmi les idées qui se sont cristallisées, au fil de la thèse, autour d'un art modeste, d'une danse sans ego et de la mise en jeu d'un corps quelconque. Ces constats me conduisent à échauffer l'hypothèse de la Mort du danseur à travers la conception d'une « danse athée ». Par la disparition de son aura, le danseur assume un processus de subjectivation et une forme de « non-jeu » que l'on retrouve actuellement dans le travail de (dé)mise en scène de nombreux artistes de théâtre et de danse. Délivrée de ses croyances, la danse déplace ses effets en plaçant notamment le spectateur au cœur de sa dynamique.

**Mots clefs :** esthétique, analyse d'œuvres chorégraphiques, danse contemporaine, danse performative, Jérôme Bel

## PROLOGUE

*Shirtologie (1997)*

*Seul, sous une douche de lumière, le front baissé, un danseur égraine ses t-shirts comme le temps les années. Il retire l'une après l'autre ses « peaux », comme les innombrables strates qui constituent la sédimentation complexe de l'individu. Ou comme quelqu'un qui cherche désespérément la sienne, aucune ne semblant lui convenir. D'où le décalage entre son mutisme et les imprimés criards. Des nombres se succèdent sur son torse comme un mystérieux compte à rebours...*

*Shirtologie met également en scène une quinzaine d'adolescents. Marqués eux aussi par une numérotation, ils ont l'air de suspects alignés sous la lumière brute d'un projecteur. Sauf que là, ce sont eux qui nous contemplent. Les rôles sont inversés. On a beau les observer, ils soutiennent notre regard de manière insolente et nous scrutent crûment. Au fond, c'est eux qui nous interrogent. Autant, on dévisageait Segurette qui se livrait la tête baissée, autant on n'ose lever les yeux sur cette bande d'adolescents dont la présence immuable et le naturel tenace nous troublent tant. Ainsi, après une invitation à la détente, silencieusement prononcée sur un polo de Snoopy sous-titré « Relax ! », ce n'est pas tant les interprètes qui respirent, mais le public.*

*Assis, avachis, un brin délinquant, ils attendent, témoins imperturbables, juges redoutables. Chaque personnage se distingue par ses références affichées sur son débardeur. Entre Nirvana, Madonna, Jésus et Marilyn, autant d'icônes auxquelles s'identifier. Les t-shirts brandissent également des marques publicitaires, des messages et des slogans, notamment pour des causes humanitaires, pour l'écologie*

*et pour l'Afrique, autant de mythes, qui bâtissent les individualités et les groupes. Objectivés par leurs t-shirts, les adolescents deviennent outils de communication et instruments politiques. Unis par les liens sacrés de leurs baskets Nike à semelles compensées et leurs pantalons larges, ils ne dansent que le slow.*

*Le spectateur crée des liens entre les t-shirts. Chaque séquence agit alors comme un rébus, où les associations d'idées s'emboîtent de manière insolite, tout en respectant une mécanique de mots d'esprit, transposés pour l'occasion en savants « mots de corps ». Véritables mots croisés mouvants dont les tortueux enchaînements font apparaître de nouveaux syntagmes. On se sent intelligent (au sens étymologique du terme, à savoir : « en accord avec »), complice, lorsqu'on a décodé une énigme.*

*Le public est un élément essentiel du spectacle. Il est directement interpellé dans sa fonction même, provoqué dans sa position confortable et passive. Bouleversé dans son voyeurisme convenu, toléré, silencieux. Formes, codifications et virtuosités académiques ont disparu au profit de clins d'œil ironiques et autres bras d'honneur irrévérencieux à l'égard des canons esthétiques, non seulement de notre société contemporaine, mais aussi de la danse actuelle.*

*Jérôme Bel taquine les lieux communs de la danse avec un esprit adolescent et la magie du rien. Cet « art du peu » et cet « air de rien » déjouent nos attentes en allant au bout de leur insolence pubère. C'est un principe. Le principe d'effronterie. On n'est pas sérieux quand on a 17 ans. Ce jeu pervers vise à tester le seuil de tolérance du public, comme l'enfant qui évalue l'autorité parentale. Histoire de bousculer les contraintes imposées (par la tradition spectaculaire) et reculer les limites de la scène. Jusqu'où aller avec l'inconscience des adolescents ?*

*On ne rit pas seulement du spectacle et de ses fumisteries, mais aussi des réactions qu'il suscite sur nos voisins. Les bâillements, haussements d'épaule et autres souffles agacés participent activement à la pièce et sont même sources de plaisir : on savoure d'autant plus cette « shirtologie » pour le dérangement, voire l'exacerbation, qu'elle provoque encore chez certains spectateurs. La transgression a l'art d'exciter nos papilles.*

Katya Montaignac (notes de spectatrice, juin 1997).

\*\*\*

Quand j'ai vu le spectacle *Shirtologie* à la Ménagerie de Verre (Paris) en 1997, j'ai été particulièrement ébranlée dans mes attentes, mais également très touchée par la présence des adolescents : leur inconfort, leur maladresse, leur fragilité apparente rompaient avec l'assurance et le détachement professionnel du danseur Frédéric Seguet. L'émoi vivant et vibrant des adolescents contrecarrait la rigueur froide et conceptuelle de la pièce, et déstabilisait le regard du public. Et c'est précisément de ce trouble, de cet écart, de ce fossé, que jaillit, paradoxalement, le « spectacle ». À travers cette étude sociologique sur l'usage et les représentations du t-shirt dans la culture occidentale, je prenais conscience, également, de certaines mythologies qui constituent et façonnent, dans l'inconscient collectif, notre façon de regarder la danse, nos attentes et nos habitudes. Que reconnaît-on ou non comme de la « danse » ? Et qu'attend-on de la danse (ou de l'art) ? Qu'engage la présence d'un corps qui *ne sait pas* danser ? Le corps « profane » apporte finalement une « plus-value » : en effet, parce qu'il ne sait pas danser, il devient d'autant plus *spectaculaire*. De par son imperfection, le corps du néophyte éclipse la présence du

danseur, soulignant le dispositif voyeuriste qui fonde sans doute tout spectacle vivant.



## INTRODUCTION

L'œuvre de Jérôme Bel a opéré une brèche dans le paysage chorégraphique contemporain en rompant avec les codes traditionnels de la représentation en danse (liés à l'ivresse du mouvement, à la virtuosité et à l'expressivité du corps). Le chorégraphe est d'ailleurs souvent présenté par les critiques et historiens de l'art comme une des figures phares de la mouvance artistique européenne qui déjoue, depuis le milieu des années 1990, les conventions de la création chorégraphique<sup>1</sup>. Ses pièces « a-chorégraphiques » – c'est-à-dire dénuées *apparemment* de « chorégraphie » – et ses corps non dansants (qu'ils soient danseurs ou non) s'inscrivent ainsi dans une réflexion poststructuraliste dont la pensée est littéralement mise en corps dans ses spectacles.

Cette disparition des signes emblématiques du spectacle chorégraphique propose un modèle de corps emprunté au champ de la performance, c'est-à-dire en rupture avec la représentation. C'est précisément ce que Roux (2007) définit sous l'appellation « danse performative » pour désigner ces œuvres chorégraphiques qui débordent de leur champ afin de questionner la définition même de leur médium. Bien que Jérôme Bel évacue la notion de « chorégraphie » dans ses pièces où le mouvement prend la plupart du temps une forme réduite et minimale, ma recherche consiste à repérer ce qu'il advient du corps dansant et donc « par où [passe] la danse » (Mayen, 2005, p. 13) dans cette redéfinition du médium. Nourrie par ma recherche de DEA portant sur les enjeux du corps « profane » de l'acteur dans des chorégraphies « hybrides » de danse-théâtre (1999), je m'intéresse à la

---

<sup>1</sup> Cf. la biographie du chorégraphe dans l'annexe A.

question du corps de l'interprète, en particulier lorsque celui-ci s'écarte de la posture convenue du « danseur ». Loin des notions de rapidité, de souplesse et de dextérité généralement associées à la pratique de la danse, un état de présence se déploie dans les œuvres performatives par une mise en jeu radicale du corps qui active le champ perceptif à travers une dramaturgie du sensible.

Mon projet de recherche s'articule autour de cette question principale : quels (nouveaux ?) rapports au corps et à la danse engagent les concepts chorégraphiques à l'œuvre dans les pièces de Jérôme Bel ? De cette question, découlent deux sous-questions : comment déconstruisent-ils les mythes de la danse ? Et selon quelles modalités constituent-ils un autre *regard* sur la danse ?

S'inscrivant dans le domaine de l'esthétique, ma recherche instaure une triangulation entre l'œuvre, ma perception et l'appareil discursif qui accompagne la démarche du chorégraphe (notes d'intention, critiques de spectacle, témoignages, essais théoriques). Ma réception confronte ainsi d'autres discours et d'autres points de vue, comme ceux des critiques, de certains théoriciens ou encore du chorégraphe lui-même par le biais de ses nombreuses entrevues. La mise en dialogue de ces différentes sensibilités me permet d'exposer une pensée dialectique sur les enjeux de la danse actuelle à travers les œuvres des chorégraphes dits « performatifs ».

Cette recherche m'a conduite à mener une réflexion épistémologique sur l'esthétique contemporaine et l'analyse des œuvres chorégraphiques. Cette réflexion constitue le cadre théorique qui détermine ma posture de chercheuse. Dans un deuxième temps, j'expose le *modus operandi* qui en découle et qui s'est élaboré de manière quasi-organique au fur et à mesure de l'écriture et en lien avec les pièces. Enfin, le contexte historique dans lequel s'inscrivent le chorégraphe et les

œuvres étudiées plante le décor de ma recherche et la situe dans le champ chorégraphique contemporain en regard des enjeux qui l'animent.

### Corpus

Les pièces de Jérôme Bel ne constituent pas une « illustration » au service de mon propos, mais plutôt son point de départ. J'aurais pu, en effet, me concentrer sur une seule pièce ou choisir d'autres œuvres et artistes pour traiter des mêmes questions : Grand Magasin, Xavier Le Roy, La Ribot, Martine Pisani, Alain Michard, Frans Poelstra, Mustafa Kaplan, Philippe Quesne, Pippo Delbono, Antoine Defoort, Martin Bélanger, Frédérick Gravel, Nicolas Cantin ou encore Jonathan Burrows... Bien que chacun d'entre eux développe une esthétique particulière, tous partagent une conception similaire du spectacle vivant à travers une déconstruction critique. Cependant, j'ai choisi de circonscrire mon champ de recherche à l'œuvre d'un seul chorégraphe afin d'y repérer **les mutations esthétiques de la danse actuelle** d'un point de vue non pas générique (l'exemple d'un créateur pour tous les autres), mais émanant « de l'intérieur » (à partir de l'œuvre singulière d'un chorégraphe).

L'ensemble des pièces de Jérôme Bel repose sur le concept même de « spectacle ». Elles interrogent successivement la sémiologie du théâtre (*nom donné par l'auteur*, 1994), la notion d'œuvre (*Jérôme Bel*, 1995), l'identité (*Shirtologie*, 1997), la représentation (*Le Dernier spectacle*, 1998), la notion d'auteur (*Xavier Le Roy*, 1999), la place du spectateur (*The Show must go on*, 2000) et enfin la pratique du danseur (*Véronique Doisneau* en 2004, suivie par *Isabel Torres* et *Pichet Klunchun and myself* en 2005, *Lutz Förster* et *Cédric Andrieux* en 2009) et la mémoire du spectateur (*Cour d'honneur* en 2013).

Souvent qualifiées de « conceptuelles » par la critique journalistique, ces œuvres s’articulent davantage sur *l’idée* que sur l’objet, à partir des enjeux posés par l’art contemporain, notamment par des artistes et philosophes tels que Marcel Duchamp, Samuel Beckett, Michel Foucault, Roland Barthes ou encore Gilles Deleuze. Dans chacune de ses pièces, le chorégraphe élabore un dispositif dramaturgique à partir d’un paramètre qu’il expérimente et dont il épuise le potentiel : les objets pour *nom donné par l’auteur*, les t-shirts pour *Shirtologie*, le corps pour *Jérôme Bel*, les citations pour *Le Dernier Spectacle*, les chansons pour *The Show must go on*, l’interprète pour *Véronique Doisneau* et les autres, le spectateur pour *Cour d’honneur* (2013).

Mon corpus de recherche se base sur un ensemble de sept œuvres chorégraphiques créées entre 1995 et 2005<sup>2</sup>, sur les discours critiques et théoriques les accompagnant (presse écrite, rencontres, conférences, essais philosophiques) et sur les références historiques et artistiques qu’elles induisent (des œuvres contemporaines qui partagent un même bain culturel, mais aussi des pièces ou des chorégraphes antérieurs dont elles prolongent – ou actualisent – la réflexion).

Première œuvre de Jérôme Bel, *nom donné par l’auteur* (1994) met en place les principes de (dé)construction chorégraphique qui sont devenus la marque de fabrique du chorégraphe. Inspirée par *Le degré zéro de l’écriture* de Roland Barthes (1972), cette pièce applique à la danse les opérations propres à l’analyse sémiologique à travers une série d’exercices de réduction, de combinaisons et de jeux syntagmatiques. Ce « vidage de la représentation » (Pouillaude, 2009, p. 111) et

---

<sup>2</sup> Les crédits complets des pièces analysées dans la thèse sont rassemblés dans l’annexe B.

« l'esthétique de la vie ordinaire » (Formis, 2010) qui en résulte développent une écriture dramaturgique axée sur le banal.

*Jérôme Bel* (1995) procède à une mise à nu radicale des dispositifs du spectacle par la mise en scène de quatre corps entièrement nus. Le corps constitue ainsi la matrice de l'œuvre : tout au long de la pièce, il est exposé dans ses moindres replis et dans toutes ses dimensions (anatomiques, sociologiques, culturelles, symboliques...). L'analyse de cette pièce (dé)montre comment le corps engagé sur scène dans une épuration extrême instaure une poétique singulière qui explore de nouveaux rapports à la danse à travers l'émergence d'un corps insolite.

Avec *Le Dernier Spectacle* (1998), Bel poursuit son entreprise de déconstruction du spectacle en convoquant sur scène une palette de figures empruntées au réel et à la fiction. L'analyse de cette pièce permet d'éprouver différents degrés de présence scénique mis en jeu par un brouillage des codes de la représentation.

Dans *The Show must go on* (2001), la dramaturgie est entièrement dictée par une série de chansons populaires. L'analyse de cette œuvre se focalise davantage sur l'expérience esthétique proposée au public à travers l'effacement des éléments du spectacle. La disparition des signes de la représentation engage paradoxalement la perception d'un « être ensemble » spécifique au spectacle vivant.

À partir de 2004, Jérôme Bel entame une démarche à saveur « ethnologique » en collaborant avec une danseuse du corps de ballet de l'Opéra de Paris pour créer *Véronique Doisneau* (2004) et avec un danseur thaïlandais pour *Pichet Klunchun and myself* (2005). À partir de témoignages autobiographiques, Bel engage le danseur

d'une manière inédite, affirmant une dramaturgie du vivant présente dans l'ensemble de ses œuvres.

Enfin, avec *Shirtologie* (1997) le chorégraphe s'inspire des *Mythologies* de Barthes (1970) pour recouvrir le corps du danseur sous une accumulation de t-shirts affichant des messages, des symboles, des slogans et des icônes, soulignant les mythes culturels sur lesquels se fondent la société occidentale. Cette pièce présentée en 5 tableaux fait l'objet d'un traitement particulier dans ma thèse : tel un *leitmotiv* rédigé sous la forme d'un journal de spectatrice, elle rythme mon travail de recherche par le biais d'un prologue, d'intermèdes et d'un épilogue conçus comme des immersions au cœur de l'œuvre soulignant, en guise de contrepoints, l'expérience sensible qui préfigure ma réflexion.

Sans présenter de « chorégraphie » au sens académique du terme, ces pièces font écho les unes aux autres en opérant, selon Rosita Boisseau (1999b), une rigoureuse « entreprise de démolition de la mythologie du spectacle ». Même si elles peuvent être vues de manière indépendante, elles semblent constituer les différents morceaux d'un puzzle et construire la perspective d'un discours sur la danse.

### **Partis pris du regard**

En opérant une rupture dans ma propre conception de la danse, les œuvres de Bel ont ouvert des perspectives de réflexion au sein de ma pratique, tout d'abord de danseuse, ensuite de créatrice, et enfin de dramaturge, sur un plan à la fois

esthétique et philosophique<sup>3</sup>. L'objectif de ma recherche consiste à repérer comment ces pièces démystifient mon regard sur la danse et (dé)construisent un discours. Partant du postulat que la pratique – en l'occurrence l'œuvre chorégraphique – nourrit et induit la réflexion, mon étude souligne comment l'œuvre enrichit le discours en proposant une « chorégraphie du regard » (Mayen, 2004a).

En lien avec chacune des œuvres de Bel, mon travail d'analyse s'est orchestré autour de cinq questions qui teintent ma réception : comment les influences artistiques et philosophiques de Jérôme Bel s'*incorporent*-elles dans son œuvre pour engager un mode de composition chorégraphique singulier ? Quels rapports au corps et à la danse ce mode de composition implique-t-il ? En quoi ces rapports au corps modulent-ils la présence scénique du danseur ? Quelle expérience particulière du spectateur induisent-ils ? Et enfin, comment ces éléments dessinent ce que l'on pourrait appeler « une dramaturgie du vivant » ?

J'ai donc choisi d'analyser chacune de ces pièces sous le prisme de paradigmes singuliers qui, issus de ces questions, me semblent aujourd'hui particulièrement récurrents dans la création chorégraphique : la construction dramaturgique, la mise en jeu du corps, les états de présence du danseur, l'expérience esthétique du spectateur et l'engagement du sensible. Chacun de ces paradigmes a fait émerger un concept qui constitue l'objet d'un chapitre de ma thèse : le « degré zéro » de la chorégraphie<sup>4</sup>, le corps *povera*, la disparition du danseur, la « naissance du spectateur » et l'irruption du vivant.

---

<sup>3</sup> De manière sous-jacente, ces questionnements esthétiques tirés de ma réception des spectacles impliquent également un questionnement sur la formation en danse et ses modes de transmission.

<sup>4</sup> En référence à Barthes que Bel invoque régulièrement dans son travail chorégraphique dans ses

Je me suis ainsi lancée le défi d'analyser chaque pièce en fonction d'un de ces « filtres perceptifs » (Ginot, 2006, p. 61) en dialogue avec des notions philosophiques empruntées au champ de la déconstruction dans le domaine de l'esthétique, de l'art et de la danse :

- le glissement du chorégraphique vers le dramaturgique dans le chapitre 1 en lien avec la pensée de Roland Barthes (1972) sur le degré zéro de l'écriture et celle de Barbara Formis (2010) sur l'esthétique de la vie ordinaire ;
- la corporéité<sup>5</sup> du danseur comme texture de l'œuvre dans le chapitre 2 inspiré par les réflexions de Laurence Louppe (1997) sur le corps comme poétique de l'œuvre et de Laurent Goumarre (2002) sur l'esthétique de la posture ;
- la présence dans le chapitre 3 à partir des théories élaborées par Diderot (1830), Badiou (1998), Pouillaude (2009) et Féral (2012) sur les modalités de la présence scénique de l'acteur et du danseur ;
- l'expérience esthétique du spectateur par le biais d'une application expérimentale de la soma-esthétique (Shusterman, 2007) dans le chapitre 4 ;
- la dimension du vivant dans le chapitre 5 à travers le « partage du sensible » (Rancière, 2000) qui s'échafaude notamment à partir des points de vue auto-ethnographiques des danseurs.

---

notes de programme et dans ses entrevues.

<sup>5</sup> Défini en danse par Michel Bernard, dans la lignée des travaux de Merleau-Ponty et Ehrenzweig, le concept de corporéité souligne « la dimension instable, hétérogène et multiple du corps, compris non plus comme réalité objective mais réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire » (*Dictionnaire de la danse*, 1999, p. 707).



Ces différents paradigmes s'agencent pour constituer, en filigrane, une conception de la danse sous le filtre de la (dé)construction. Ils offrent à ce titre une double perspective autour de laquelle ma réflexion s'articule. D'une part, ils abordent cinq aspects fondateurs (ou « ingrédients ») de la danse : la dramaturgie, le corps, la présence, le spectateur et le vivant. Imbriqués les uns aux autres, ils composent ce que j'appelle la « texture » de l'œuvre chorégraphique. D'autre part, ces partis pris esthétiques démythifient un certain nombre d'utopies artistiques héritées de la modernité : l'originalité, l'idéal du corps dansant, le chorégraphe démiurge, le culte du spectacle et la transcendance. En assumant des partis pris esthétiques résolument opposés à ces mythes, les chorégraphes « performatifs » remettent en question ces idéaux et invitent à les repenser.

### Déconstruire les mythes

Si de nombreux créateurs tentent aujourd'hui de « démystifier » leur art – l'expression revient régulièrement dans les programmes de soirée et les articles de presse, mais aussi dans la bouche des artistes –, c'est bien que la notion même de « danse » repose sur un certain nombre de mythes, ou, pour reprendre le terme de Barthes (1970), des « évidences ». L'analyse des œuvres de Jérôme Bel m'a conduite à questionner certains de ces mythes fondateurs attachés à ma propre pratique de la danse. Les identifier contribue à prendre conscience de certaines attitudes (et habitudes) qui sont, dans le milieu chorégraphique occidental, devenus des réflexes quasi-inconscients et collectifs. À la manière des *Mythologies* de Barthes<sup>6</sup>, ma

---

<sup>6</sup> Dans *Mythologies*, Barthes (1970) décrit une série d'objets et d'événements représentatifs de la société contemporaine des années 1950. De la Citroën DS au steak-frites, en passant par le Tour de France ; tous sont devenus, outre des symboles typiques, de véritables « mythes de la vie quotidienne française » de l'époque. En analysant ces objets de culte, le philosophe tente de

recherche est ainsi jalonnée par une réflexion posée sur cinq grands mythes qui tend à souligner leur ancrage dans les modes de création, de production et de réception des œuvres chorégraphiques.

Selon Barthes, la stratégie idéologique du mythe institue un ensemble de valeurs comme étant fondamentales, universelles, voire « sacrées », en oubliant leur statut historique et politique. Relever les « mythologies » de la danse me permet d'interroger certains éléments et aspects de la création chorégraphique contemporaine qui agissent comme « allant de soi ». Ces « croyances » édifient un système de références (la Doxa) qui légitime la « valeur » de l'art chorégraphique, tant pour le public que pour les créateurs qui y souscrivent, inconsciemment ou non, ou tentent, au contraire, de s'en émanciper<sup>7</sup>.

Je m'appuie sur l'idée d'une « esthétique sans mythes » imaginée par Jean-Marie Schaeffer (1996). Pour lui, la religion de l'art (et sa théorie spéculative) a constitué un certain nombre de mythes qui perdurent aujourd'hui non seulement à travers le discours esthétique, mais aussi à travers les pratiques artistiques. Cette dévotion vis-à-vis de l'art conduit à une certaine forme de sacralisation des œuvres (et des créateurs) qui a pour conséquence d'ériger certains idéaux philosophiques comme des évidences ontologiques : notamment l'universalité de l'art ou encore son caractère « impénétrable ».

---

comprendre les rouages et mécanismes du phénomène même du mythe mis en place par une idéologie dominante afin de légitimer ses « normes ».

<sup>7</sup> Ce désir d'affranchissement constitue d'ailleurs lui-même une des mythologies propres à l'art contemporain. Cf. Mythe 4 : Se déprendre de la danse.

En lien avec l'histoire de l'art, la danse contemporaine se nourrit elle aussi de certains de ces mythes (esthétiques, philosophiques et politiques) si profondément ancrés dans la pratique qu'ils semblent fondateurs : le chorégraphe demiurge, le corps glorieux, le culte du spectacle, la tyrannie du nouveau ou encore le désir de rapprocher l'art et la vie... Ces notions innervent la danse contemporaine et instituent encore aujourd'hui un système de valeur dominant, même si celui-ci s'avère de plus en plus questionné.

Déconstruisant ces grands mythes de la « danse » – et donc les attentes implicites d'un « spectacle » –, les œuvres de Jérôme Bel se détachent des utopies (ou représentations) collectives de l'art chorégraphique par l'intégration du performatif à travers la désacralisation des éléments de la représentation, l'absence de mouvements dansés, la mise en scène d'un corps ordinaire et la mise en jeu du regard. Ces partis pris esthétiques opèrent un décadrage qui s'est désormais généralisé sur la scène chorégraphique contemporaine pour dessiner une nouvelle idéologie de la danse.

En écho au travail de ces chorégraphes contemporains qui redéfinissent les notions d'œuvre, de virtuosité et d'auteur, je m'intéresse à analyser le modèle « post-utopique » (Rancière, 2004, p. 31) qui s'en dégage. Ainsi, déconstruire la danse ne consiste pas à la détruire, ni à la supprimer, mais à s'interroger avant tout sur ses fondements et ses mécanismes. Au-delà d'être symptomatique d'une idéologie, le mythe se révèle fondateur car il constitue une image collective, un « lieu commun » (Cauquelin, 1999), ou encore « une pensée commune » (Ginot, 2003). En-deçà de l'utopique ontologie de la déconstruction qui aspirerait à cerner « l'essence » de la danse (et saisir ce qui *fait* la danse...), il s'agit surtout de déplacer la pensée : examiner la danse en dehors de ses croyances, c'est l'imaginer autrement, c'est la

changer de paradigme. Une danse post-utopique est-elle possible ? Pouillaude (2009) note ainsi « un changement radical de régime » à travers la démarche des chorégraphes performatifs : « Il y a aujourd'hui pour quiconque entend œuvrer en danse, de l'impossible, des choses qu'on ne peut tout simplement plus faire, ou du moins plus avec la même naïveté » (p. 361). D'ailleurs, à quoi ressemblerait une danse sans mythes ?

## POSTURE THÉORIQUE :

### Une esthétique sans mythes

Ma recherche s'inscrit dans le champ de l'esthétique des œuvres chorégraphiques. Elle se concentre sur les pratiques performatives apparues dans le paysage chorégraphique depuis le milieu des années 1990 en Europe et en Amérique du Nord et qui questionnent la notion de représentation (tout en la débordant). Mon point de vue concilie à la fois des savoirs issus du domaine de la danse et de la performance, ainsi que des concepts empruntés à la philosophie postmoderne (Barthes, Foucault, Lyotard, Deleuze et Rancière). Ma démarche s'ancre ainsi dans le décroisement engagé depuis une vingtaine d'années entre la pratique de la danse (que je vis et explore depuis l'intérieur en tant que conceptrice et dramaturge) et sa théorisation (à travers mes activités de chercheuse et de critique).

À l'image des pratiques artistiques contemporaines qui se revendiquent davantage comme « impures » (Heinich, 1995) et in(ter)disciplinaire, la recherche en art s'ouvre à une heureuse transversalité<sup>8</sup> : « À terme, l'espoir naît de proposer une méthode d'analyse du spectacle vivant attentive à l'esprit des époques et riche d'une interdisciplinarité judicieuse et féconde » (Huesca, 2010). Riche et créative,

---

<sup>8</sup> Le champ des *Cultural Studies* a ouvert la porte de cette recherche transdisciplinaire en s'inscrivant à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie, de la philosophie, de l'ethnologie, de la littérature et des arts comme une « anti-discipline » à vocation critique, notamment pour dénoncer les relations de pouvoir. Mentionnons à ce titre les ouvrages de Janet Desmond (1997), *Meaning in motion: New cultural studies of dance*, d'Helen Thomas (2003), *The Body, Dance and Cultural Theory*, de Sondra Horton Fraleigh (2004), *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, ainsi que *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power* dirigé par Susan Leigh Foster (2004), *Moving Words: Re-Writing Dance* dirigé par Gay Morris (2005) ou encore *Ritual and Event: Interdisciplinary Perspectives* de Mark Franco (2006).

cette portée née du frottement avec d'autres disciplines a déplacé la danse vers d'autres territoires pour inventer « un champ chorégraphique imprévu, pluriel, polysémique, désireux d'annexer des lisières non codifiées » (Brignone, 2006, p. 40) qui offre de nouvelles perspectives afin d'étudier et de penser les représentations du corps<sup>9</sup>.

Dans ces conditions, la différence, voire la tension, entre le créateur et le chercheur n'implique désormais plus une opposition entre un pôle actif (la pulsion de l'artiste) et un pôle passif (la réception du spectateur), mais le point de rencontre de deux activités distinctes : l'une, créatrice, et l'autre, cognitive, chacune poursuivant « des intérêts propres dont rien n'exige qu'ils coïncident » (Schaeffer, 1996, p. 350)<sup>10</sup>. Il s'agit donc de créer des points de rencontre stimulants et de questionner le rôle même de l'art dans ses fonctions mouvantes et ses enjeux multiples au sein d'une société elle-même en perpétuelle mutation, explorant de nouvelles formes de perception du monde, de soi et de l'autre.

---

<sup>9</sup> Force est de constater les liens de plus en plus étroits que tissent les théoriciens avec les praticiens. Les chercheurs invitent les chorégraphes à leur table de réflexion et à coécrire des ouvrages, ou encore conçoivent leurs conférences et interventions théoriques comme de véritables performances : c'est notamment le cas d'André Lepecki qui propose de performer sa réflexion au colloque TransFormes tenu en janvier 2005 au Centre national de la danse ou encore d'Andrée Martin au Québec qui, à travers *L'Abécédaire du corps dansant*, met en scène depuis 2006 autant le discours sur la danse que l'application en mouvements des théories exposées. Dans une même dynamique, les chorégraphes intègrent des théoriciens dans leur processus de création et parfois même jusque sur scène : Alain Buffard avec Laurence Louppe, Rosalind Crisp avec Isabelle Ginot, Latifa Laâbissi avec Isabelle Launay ou encore Nicolas Cantin avec Michèle Febvre.

<sup>10</sup> En témoignent les recherches dévolutives menées conjointement par les universités de Nice Sophia Antipolis (sous la direction de Marina Nordera), de Saint-Louis à Bruxelles (sous l'égide des philosophes Sophie Klimis et Isabelle Ost) et de Lille 3 (initiées par Claire Buisson et Philippe Guisgand) qui se concrétisent par des « dispositifs en actes » (ateliers pratiques, conférences dansées, médiations, etc.) interrogeant à travers la pratique les champs de la recherche, de la formation et de la création.

### 1. L'utopie de l'art (et de la méthode)

Face à la diversité vertigineuse des œuvres chorégraphiques contemporaines, il n'existe pas de regard idéal ni de méthodologie miracle dans le champ de l'esthétique en danse<sup>11</sup>. D'un côté, la pensée analytique induit une herméneutique ancrée sur le symbolisme, la sémantique ou la sociologie vivement critiquée et particulièrement inappropriée face aux œuvres qui transgressent les conventions théâtrales pour jouer davantage sur le terrain d'une performativité brute. Le concept de « performativité » défini par Austin (1970) à propos du langage pour désigner les énoncés qui se transforment en action s'applique dans le champ des arts vivants aux œuvres qui se distancient des paramètres de la représentation pour s'ancrer davantage et radicalement dans le « faire ». D'un autre côté, la pensée pragmatique qui place l'expérience au centre de sa réflexion tend à déplacer son objet d'étude sur la réception. Cependant, il ne s'agit pas de privilégier la sensation à l'analyse et d'inverser ainsi la préséance de l'un sur l'autre, mais bien de tenter de les (ré)concilier. Mon point de vue esthétique s'appuie dans cette optique sur les thèses épistémologiques de Schaeffer, Michaud, Shusterman et Rancière qui s'ancrent dans une conception expérientielle de l'art. Ma réflexion émerge au cœur de mon expérience de l'œuvre : ce vécu teinte, nourrit et oriente mon analyse.

Pour Michaud (1997), la « fin de l'utopie de l'art » marque l'effondrement de tout un système de valeurs et de critères esthétiques fondé sur le règne de l'objet<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Le champ de l'esthétique est d'ailleurs régulièrement questionné en philosophie : du pragmatisme américain de Pierce, James et Dewey (*L'Art comme expérience*, 1931) réactualisé par Shusterman (*La Fin de l'esthétique*, 1999) au post-structuralisme français, en passant par Schaeffer (*Adieu à l'esthétique*, 2000) et Rancière (*Malaise dans l'esthétique*, 2004).

<sup>12</sup> Avec l'avènement de l'esthétique comme philosophie de l'art, Hegel (1832/1974) annonçait déjà « la fin de l'art » en tant que conception d'une vérité absolue. Danto (2000) souligne quant à lui la fin de l'histoire de l'art à partir du moment où tout peut devenir art. À chaque fois, il s'agit de la fin d'un certain concept d'art et non la fin des possibilités de l'art.

Cette faillite se traduit par « la perte d'une de nos illusions tenaces, celle tenant à la fonction communicationnelle de l'art » et à « un idéal de la communauté du goût » (p. 3-4)<sup>13</sup>. La conception expérientielle de l'art contemporain s'oppose à une vision traditionnelle et contemplative de l'œuvre d'art. L'objet d'art n'est plus « sacré » et l'expérience de l'art se banalise, voire se dissout<sup>14</sup>. Les créateurs produisent des expériences, davantage que des objets matériels et reproductibles. Cette dissémination des formes et des pratiques artistiques conduit à une dissolution des critères esthétiques qui invite le chercheur à engager de nouveaux regards critiques. Dans ces conditions, Schaeffer (1996) propose une « esthétique sans mythe ». Fondée sur l'expérience, cette posture me semble offrir un angle de vue pertinent pour étudier les formes artistiques émergentes qui s'écartent des modèles traditionnels.

En s'opposant à la théorie spéculative de l'art<sup>15</sup>, Schaeffer débarrasse l'esthétique de tout fantasme d'objectivité (un discours sur l'œuvre prétendument dénué de parti pris), d'exhaustivité (tout dire sur l'œuvre), d'explicatif (percer l'énigme de l'œuvre) et de dévoilement (élucider toutes les zones d'ombre de l'œuvre). Dans un renoncement similaire, j'évite d'inscrire mon analyse dans une mythologie selon laquelle « l'œuvre délivrerait un message » ou encore « l'œuvre serait indicible » et donc nous « dépasserait » (sous-entendu : l'Œuvre est supérieure à nous...). Pour

---

<sup>13</sup> Cet « idéal » de l'Art remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus spécifiquement à Kant et à Schiller.

<sup>14</sup> Comme l'évoque notamment Michaud (2003) dans *L'art à l'état gazeux*, les œuvres se volatilisent désormais au profit de l'expérience.

<sup>15</sup> Pour Schaeffer (1992), la théorie spéculative, propre à la modernité, implique une sacralisation de l'art : « si l'art est un savoir extatique, c'est qu'il existe deux sortes de réalité, celle, apparente, à laquelle l'homme a accès à l'aide de ses sens et de son intellect raisonneur, et celle, cachée, qui ne s'ouvre qu'à l'art » (p. 15-16).



autant, je tâche de ne pas prendre non plus le travers opposé qui consisterait à « expliciter » l'œuvre, à lui donner du sens ou à en extraire une théorie générale.

Plutôt que de voir dans les formes émergentes inédites des « fins » de l'art, il s'agit davantage d'y relever les mutations à l'œuvre à travers l'évolution des pratiques. Ainsi, d'après de nombreux philosophes contemporains (Michaud, 1997 ; Rancière, 2004 ; Schaeffer, 1996 ; Shusterman, 1999), l'esthétique est à redéfinir en dehors des doctrines traditionnelles classiques héritées des Lumières ou encore de la théorie romantique. Par exemple, le « banal » inspire davantage une forme d'art sensible, troublante et non évidente qui tend à *rendre signifiant l'insignifiant*. Ce parti pris du « quotidien » vise à questionner ; il incarne un point de vue à la fois critique et politique en résistance à l'industrie culturelle et à la société de consommation, notamment en matière d'art. Cette idée d'une « esthétique sans mythe » me semble plus adaptée à une danse désacralisée.

## 2. L'analyse d'œuvre ou les vices de la méthode

La recherche en danse offre une pluralité de modèles méthodologiques, notamment dans le champ de l'analyse esthétique des œuvres chorégraphiques où je me situe. Qu'il relève de l'histoire ou de la philosophie, en passant par l'anthropologie, la sociologie, les *gender studies*, la sémiologie ou l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé, chaque modèle présente ses forces, ses inconvénients et ses failles. Selon le champ d'études, l'analyse d'œuvre est précédée d'un sujet, d'une thématique ou d'une question qui oriente la lecture et le discours. Dans ce contexte,

l'analyse intervient souvent à titre d'illustration sous le postulat que l'œuvre serait représentative d'une culture, d'une époque ou d'une société<sup>16</sup>.

L'analyse esthétique des œuvres chorégraphiques relève d'une entreprise d'autant plus délicate que de nombreuses pièces contemporaines (notamment chorégraphiques, et en particulier celles de Jérôme Bel) tendent à déjouer la notion d'œuvre, ainsi que les paramètres qui pourraient la définir<sup>17</sup>. Ces mutations esthétiques qui, en mettant en doute nos habitudes, questionnent le regard et les discours sur la danse, invitent à un renouveau dans le champ des études de l'art, et notamment de l'art chorégraphique. L'esthétique demeure à réinventer sans cesse en fonction des propositions et (r)évolutions artistiques, imposant, depuis la modernité, une mise à jour permanente de ses outils d'analyse et de perception.

Mon étude s'inscrit dans la lignée des travaux de recherche qui consistent à étudier la danse à travers l'analyse esthétique des œuvres chorégraphiques (Charmatz et Launay, 2002 ; Etchells, 1999 ; Febvre, 1995 ; Fontaine, 2004 ; Ginot, 1999 ; Huesca, 2010 ; Lepecki, 2006 ; Perrin, 2012). Elle s'abreuve au sillon creusé par l'historienne de la danse et critique d'art, Laurence Louppe (1997, 2007), qui présente le corps dansant comme un outil de réflexion notamment par l'usage de notions issues du champ de la performance et des arts visuels (l'exposition, la disparition, le décept, le partage du sensible...). Je m'appuie également sur les philosophes Michel Bernard

---

<sup>16</sup> Dans son Habilitation à diriger les recherches, Ginot (2006) a dressé le portrait des méthodologies d'analyses d'œuvres chorégraphiques soulignant leurs filtres respectifs qui conditionnent le regard et l'organise, (pré)déterminant ainsi la rencontre avec l'œuvre (p. 48). L'analyse esthétique consiste alors à repérer les signes – voire les « symptômes » – d'une réalité culturelle, historique ou sociale dont l'œuvre se ferait le reflet : « à l'œuvre comme symptôme répond une critique de type clinique ; à l'œuvre comme reflet de la société répond une critique culturaliste, etc. » (p. 117).

<sup>17</sup> Pour Jimenez (2004), l'histoire de l'art se constitue « en fonction des œuvres et non pas l'inverse » (p. 25).

(2001) et Frédéric Pouillaude (2009) dont les questionnements ont doté le milieu chorégraphique d'une réflexion critique vis-à-vis de ses fondements philosophiques. Leurs pensées respectivement inspirées de Merleau-Ponty et de Derrida offre des outils théoriques précieux afin de déconstruire certaines mythologies de la danse.

Je considère, à l'instar d'Isabelle Ginot (2006), l'œuvre chorégraphique « non comme un "objet" d'études, mais aussi, et avant tout, comme un lieu de fabrique de savoirs, un lieu de production théorique » (p. 4). Plutôt que de modéliser une grille de lecture, alors que les créateurs renouvellent constamment leur pratique, ma recherche assume une posture perméable à l'œuvre.

### 3. L'expérience sensible comme méthode

En tant que « science du sensible », l'esthétique pose la sensibilité comme savoir. Pour de nombreux philosophes contemporains (Michaud, 1997 ; Schaeffer, 1996, 2000 ; Shusterman, 1999), l'expérience de l'art présente une activité résolument cognitive dont le support central est la perception, où interviennent plaisir, subjectivité, dispositions acquises, mémoire et sensations. Le discours sur une œuvre, qu'il soit critique, esthétique ou poétique, dépend avant tout d'un point de vue phénoménologique, c'est-à-dire basé sur la perception singulière de l'objet/œuvre par un sujet/spectateur<sup>18</sup>. Cette expérience résonne en fonction de la culture auquel le sujet appartient, de son cadre de référence (Ginot, 2003), de sa « mémoire esthétique » (Febvre, 1995), de sa relation du monde – notamment au

---

<sup>18</sup> Eco développe cette idée dans *Lector in fabula* (1979) en soulignant le rôle actif du lecteur dans la production romanesque contemporaine. Un dialogue s'instaure entre le texte et son lecteur, tout comme entre l'œuvre et son « regardeur ».

niveau de sa sensibilité kinesthésique (Godard, dans Ginot et Michel, 2002) – et enfin de son histoire individuelle en lien avec l'histoire collective (Bernard, 2001).

L'esthétique contemporaine de la danse se joue essentiellement au niveau de l'expérience corporelle : celle, collective, d'un « être ensemble », et celle, plus intime, d'un corps à corps engagé – même à distance – entre le spectateur et le danseur (Louppe, 1997, p. 28-29). La perception du spectacle vivant s'engage ainsi dans une expérience à la fois singulière et collective. Chaque œuvre reconfigure à ce titre les modalités de l'être ensemble à travers une utilisation spécifique de l'espace et le jeu des dynamiques inter-sensorielles qui s'y tisse. Ce « partage du sensible » (Rancière, 2000) s'engage avant tout sur le terrain de la sensation et de la mémoire perceptive, dont le corps est à la fois lieu d'ancrage et vecteur.

Pour prendre en compte cet élément central, mon point de vue explore la « soma-esthétique » proposée par Richard Shusterman (2007) qui considère le corps comme « le médium fondamental et inaliénable de la perception, de l'action et de la pensée » (p. 7). Appliquant son expérience de praticien Feldenkrais à la philosophie pragmatiste américaine, Shusterman place la réflexion somatique et la conscience de soi en avant plan de l'expérience esthétique pour non seulement souligner le rôle joué par le corps dans l'appréciation artistique, mais également pour développer notre compréhension des œuvres d'art : « Se focaliser sur le fait de sentir son corps, c'est mettre ce dernier au premier plan sur fond de son environnement, lequel doit être d'une certaine façon ressenti afin de pouvoir constituer un arrière-plan éprouvé » (p. 20). Influencé par Merleau-Ponty et Foucault, cette herméneutique centrée sur le corps et la perception développe « une forme de compréhension

située en deçà de l'interprétation, et même en deçà du langage »<sup>19</sup>. Comme le suggère Amelia Jones (1998) dans son essai sur le Body Art, l'analyse d'œuvre peut s'offrir elle-même comme une « performance » en proposant une lecture « suggestive » plutôt que « des réponses définitives » et en posant le sujet comme « intersubjectif », car contingent à l'autre, plutôt que complet – tel un sujet cartésien centré et savant (p. 10). J'analyserai le dispositif des pièces de Jérôme Bel à travers mon expérience singulière vécue comme « un trajet conduit à l'intérieur de l'œuvre, trajet singulier construit parmi l'infini des trajets possible » (Ginot, 2006, p. 123).

#### 4. (D')écrire la danse

Au cœur de l'expérience sensible, la première étape du travail d'analyse s'amorce par la description de l'œuvre<sup>20</sup>. D'après Ginot, cette opération de transcription s'avère cruciale : « Commencer par décrire, c'est commencer par regarder ; c'est prendre acte et rendre tangible non l'œuvre elle-même, mais ce qu'elle me fait » (p. 57). Loin de présenter un acte objectif, la description constitue un processus d'incorporation.

La description organise une lecture de l'œuvre en opérant des choix à travers une sélection d'éléments et en les hiérarchisant en fonction des questions soulevées.

---

<sup>19</sup> Shusterman (2007) précise dans sa préface : « Si la connaissance somatique constitue le paradigme de cette compréhension irréfléchie fondamentale, une conscience du corps accrue, disciplinée et réfléchie pourrait néanmoins contribuer à améliorer cette compréhension » (p. 8). Mon emprunt à la soma-esthétique se détache toutefois de cette perspective mélioriste pour s'articuler davantage autour du potentiel méthodologique qu'offre la conscience du corps.

<sup>20</sup> Pour Susan Sontag (1967) dans *Against Interpretation*, cet exercice permet de laisser « parler » l'œuvre plutôt que de lui « faire dire » ce que l'on souhaite (p. 4-13).

Elle met l'accent sur certains éléments qui seraient peut-être passés inaperçus dans d'autres analyses. Comme le danseur, le chercheur *interprète* en quelque sorte à son tour l'œuvre chorégraphique<sup>21</sup>. Décrire ne révèle donc pas l'œuvre, mais plutôt les modalités du regard. L'exercice de la description souligne mes habitudes perceptives : ce que je vois – et donc ce que je regarde –, ce que je retiens, ce qui me touche, etc. Cette prise de conscience permet d'interroger ma relation à l'œuvre.

À la description succède alors l'analyse qui s'élabore à partir d'une série de filtres perceptifs<sup>22</sup>. J'emprunte l'idée de Barthes (1985) à propos de la sémiologie afin de considérer l'analyse esthétique, non pas tant comme une science, une discipline ou une méthode, mais comme une « aventure », en lien avec « ce qu'il m'advient » au contact de l'œuvre (p. 10). Cette *aventure esthétique* se joue à deux niveaux : à travers la réception de l'œuvre elle-même et à travers le travail du texte qu'elle génère par le biais de l'analyse (et donc de sa réécriture ou interprétation).

Cette conception que suggère Barthes à propos de l'analyse littéraire rejoint ma conception de l'œuvre chorégraphique que je considère non pas comme un ensemble de signes à traduire ou à décoder, mais comme une expérience à éprouver, un jeu, une relation à *tisser*. Cependant, comment adapter mes outils d'analyse aux propositions émanant de l'œuvre chorégraphique ? Comme le postule Isabelle Ginot (2006), « il s'agirait donc non pas de révéler l'œuvre (...) que d'en activer, provisoirement, le potentiel ; ou plutôt de la révéler comme potentiel »

---

<sup>21</sup> Il y a « un danseur unique pour un spectateur unique », nous dit Hubert Godard (dans Ginot et Michel, 2002). Michel Bernard (2001) parle du travail de réinvention de l'œuvre par le spectateur : « toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur » (p. 213).

<sup>22</sup> Cf. « Partis pris du regard » dans l'introduction.

(p. 129). Il s'agit alors de suivre une approche post-positiviste à travers une démarche subjective, singulière et sensible.

Cette subjectivité assumée tend à adopter un regard *caméléon* qui « dialogue » avec l'œuvre plus qu'elle ne l'explique. Si créer implique de « déconstruire » les modèles dominants du corps dansant, est-il possible d'effectuer le même exercice vis-à-vis de la recherche en danse ? Mettre en doute mes *a priori* impose de questionner mon propre regard sur l'œuvre chorégraphique et de « suspendre [mes] croyances »<sup>23</sup>. En assumant ce point de vue, je tente d'adapter mes outils d'analyse aux propositions émanant de l'œuvre<sup>24</sup>.

### 5. Danse ou non-danse ? *That is not the question...*

Mais où commence la danse ? (Pina Bausch)  
Toutes les fois que je parle de « danse », j'ai l'impression de mentir. (Trisha Brown)

Les diverses expressions véhiculées par les critiques pour décrire les « nouvelles formes » chorégraphiques émergentes depuis la fin des années 1990 sont révélatrices du débat ontologique qu'elles ont suscité. En 1995, Dominique Frétard se montrait curieuse mais dubitative face aux débuts d'un chorégraphe qui représentera pourtant très vite l'un des fleurons d'une nouvelle génération d'artistes chorégraphiques :

---

<sup>23</sup> Dans un texte intitulé « Les croyances suspendues », Ginot (dans Rousier, 2002) questionne sa propre pratique de critique tout en dialoguant avec (l'œuvre de) Mark Tompkins (p. 105-113).

<sup>24</sup> Dans un même élan, Laurent Goumarre (1998) propose au critique un processus « d'improvisation » : « Improviser, voilà la condition de réception contemporaine de l'œuvre » (p. 49).

Il imite l'art corporel des performances des années 70, celles qui fleurissaient dans les musées. Il y a dans ce refus total de la danse le ras-le-bol d'un jeune chorégraphe, qu'on a connu interprète dans les meilleures compagnies : il exprime son exaspération devant des spectacles envisagés comme produits finis, bons à la vente. Jérôme Bel pose le problème de la « tabula rasa », comme François Verret il y a quinze ans ! On attend la suite.

Irène Filiberti évoque dans la brochure de saison 2000-2001 du Théâtre de la Ville de Paris « un art minimal encore non identifié », tandis que d'autres parlent de « performances » ou de « formes hybrides ». Cette difficulté à saisir ce nouveau genre se répercute à travers l'analyse de certains critiques : pour Dominique Frétard (2003a) dans *Le Monde*, la question du corps qui représente la principale préoccupation de ces créations émergentes révèle « un réel problème d'identité » !

Une partie de la critique journalistique opte pour un dénominateur commun chargé d'englober cette mouvance chorégraphique : la « non-danse » qui se définirait comme un négatif des représentations de danse existantes. Frétard (2004), qui a baptisé ce contre-mouvement, lui consacre d'ailleurs un ouvrage qui officialise une appellation pourtant maladroitement définie. Fustigé par la revue *Mouvement*, ainsi que par bon nombre d'artistes chorégraphiques, ce terme a déclenché une vive polémique dans le milieu de la danse contemporaine :

Danse ou non-danse ? Cette question est définitivement non pertinente, elle renvoie à des sous-classifications qui n'ont pas valeur de rassemblement et qui supposeraient qu'aujourd'hui historiens, critiques, journalistes et artistes puissent s'entendre sur une définition universelle de la danse ! (Roux, 2007, p. 10)



Ce débat qui divise les critiques repose avant tout sur des fondements ontologiques<sup>25</sup>. D'un côté, les traditionnalistes s'inquiètent d'un appauvrissement de l'art chorégraphique : Marie-Christine Vernay (2000) déplore dans *Libération* un « manque de "spectacles de danse" » tandis que sa consœur du *Monde* (2003a) prédit avec « la fin annoncée de la non-danse » un « retour au beau mouvement ». Dans le camp opposé, les progressistes (comme Adolphe et Mayen, 2004) saluent au contraire le renouvellement du champ : « En réalité, c'est la conception même de la chorégraphie qui s'enrichit, ne serait-ce qu'en se donnant de nouveaux objectifs » (Fontaine, 2004, p. 95). Lepecki (2006) regrette que la critique en danse y décèle une simple « tendance » – un épiphénomène, un « tic » agaçant qui ne mérite pas une sérieuse considération –, voire une « menace » quant à l'avenir de la discipline et à sa capacité à se reproduire selon ses paramètres traditionnels (p. 1) :

Thus, the deflation of movement in recent experimental choreography is depicted only as a symptom of a general “down time” in dance. But perhaps it is the depiction itself that should be seen as symptomatic of a “down time” in dance’s critical discourse, indicating a deep disjuncture between current choreographic practices and a mode of writing still very much attached to ideals of dancing as constant agitation and continuous mobility. (p. 2)

Les corps dénués de technique et les chorégraphies privées de mouvements virtuoses sont-ils un « sacrilège » à la Danse ? Si certains critiques récriminent

---

<sup>25</sup> Cette terminologie relance les mêmes symptômes décrits par la sociologue Nathalie Heinich (1995) à propos de la querelle de l'art contemporain : « Déception face à une œuvre qui ne satisfait pas aux attentes esthétiques mais paraît au contraire triviale, ordinaire, impure, pas finie ; incapacité à percevoir comme recherche (...) ce qui semble dénué de tout travail artistique et, conséquemment, recherche d'un sens symbolique susceptible de remplir le vide, de compenser l'absence de valeur ; (...) rabattement de l'objet déceptif sur les critères de valeur propres au monde ordinaire et, notamment, l'argent, rapporté dès lors aux investissements utilitaires qu'il aurait rendu possible ; indignation enfin face à l'incurie des édiles qui gaspillent ainsi l'argent du contribuable... » (p. 19)

l'absence de danse, d'autres pointent une mort de la chorégraphie : « Choreography is dead. Long live dance » (Mackrell, 2013). Pour Christophe Wavelet (2000), « L'antienne ne date pas d'hier » (Valeska Gert, Isadora Duncan et même Waslav Nijinski se sont vus reprocher à leur époque de ne pas faire « de la danse ») : « pareils jugements ont toujours assumé cette tendance passablement navrante qui consiste à confondre consensus et réalité, et à jeter le bébé de l'expérience avec l'eau du bain des avant-gardes historiques » (p. 47-48). Le danger de ces étiquettes est de circonscrire le champ de l'art à une tradition et donc d'exclure les nouvelles formes d'art émergentes ou les pratiques non académiques.

Jean-Marc Adolphe et Gérard Mayen (2004) ont démonté cette formulation dans un texte intitulé « La "non-danse" danse encore » pour déclarer : « cette soi-disant "non-danse" n'a jamais existé. En tout cas, jamais revendiquée comme telle par les artistes hâtivement rangés sous cette bannière » (p. 72). En réponse à cette terminologie, Mayen (2004b) propose même ironiquement de distinguer une « non non-danse » exécutée par des « non non-danseurs » (p. 116). Plutôt que de tenter de circonscrire ce qui constituerait ou non la « danse » (et donc ce qui en serait exclu), Adolphe (2004) pose le débat en d'autres termes en invitant les critiques à observer « ce qui fait aujourd'hui source et inscription du mouvement » (p. 71). Dans un même ordre d'idée, Wavelet (2004) interroge les attentes du public face à la danse :

Qu'implique à cet égard le fait que, venus assister à un *spectacle* de danse (...), nous ne voyions rien qui ressemble à ce que nous avons appris à identifier comme relevant de la « danse », justement, fut-elle « contemporaine » ? (...) Mais si c'étaient plutôt nos questions qui ne convenaient pas ? En ce cas, que se passe-t-il si, dans une perspective plus accueillante, nous tenons d'abord le pari de faire crédit à l'œuvre, au lieu de la soupçonner ? Et, en ce cas, comment sortir de l'apparente aporie à laquelle il semble que nous soyons parvenus ? (p. 38)

Au terme « non-danse » qui me semble réducteur, je préfère ainsi la notion de « danse performative » proposée par Céline Roux (2007) que je trouve à la fois plus précise de par son ancrage esthétique hérité de la performance et plus inclusive de par son inscription dans le champ chorégraphique. Car bien que déconstruisant les conventions, ces chorégraphes s'inscrivent dans le cadre traditionnel de la scène de théâtre<sup>26</sup>. La danse hante leurs œuvres comme une référence quasi permanente, voire une véritable obsession : « Par rapport au champ historiquement défini comme "danse", on pourrait dire que ce n'est pas de la danse, et pourtant... Cette dimension existe parce que ce travail n'aurait pu s'effectuer sans une perception "en danse" » (Charmatz et Launay, 2002, p. 160)<sup>27</sup>. Alors pourquoi parler davantage d'absence de danse plutôt que de tous les signes qui, au contraire, la convoquent ?

## 6. Une pensée déconstructiviste

Durant ces quinze dernières années, la pensée des artistes, tout comme celle des chercheurs en danse, a été particulièrement nourrie par la philosophie poststructuraliste<sup>28</sup> (Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze) qui irrigue non seulement

---

<sup>26</sup> Céline Roux (2007) précise à ce propos : « Après un parcours d'interprètes pour des pièces chorégraphiques dont l'enjeu était la création d'un vocabulaire spécifique et non la mise en questionnement des modalités même du chorégraphique, ils appartiennent à une génération qui procède à un retour à l'espace scénique et aux modalités traditionnelles du spectacle afin de les interroger et de les critiquer, non pas en les reniant mais en acceptant leurs différentes potentialités » (p. 137-138).

<sup>27</sup> Pour Charmatz et Launay (2002), « le travail du corps traverse les pratiques artistiques contemporaines » (p. 160) au point que l'on peut proposer une lecture kinesthésique d'une vidéo, d'une partition musicale ou d'une œuvre picturale.

<sup>28</sup> Initié par Jacques Derrida dans les années 1960, le courant philosophique poststructuraliste s'oppose au structuralisme en s'inscrivant contre le formalisme intellectuel et dogmatique. Ce courant de pensée vise à décentrer la pensée et le sujet afin d'instaurer une théorie de la

le discours théorique mais également les œuvres chorégraphiques<sup>29</sup>. Face aux académismes, à l'institutionnalisation et à toute forme de modélisation, la pensée de Foucault, qui s'érige contre les modèles corporels et autres carcans sociaux, inspire de nombreux chorégraphes :

L'hypothèse est simple : si, sous l'emprise des disciplines, l'individu n'existe pas en soi mais comme assujettissement, l'expression de sa liberté consiste à se produire lui-même. (...) Dès lors, pour le sujet dansant, se produire c'est se déconstruire ; c'est inventer d'autres modes de soi, explorer les frontières, s'ouvrir, repousser les limites de son univers d'opinions et d'actions. (Huesca, 2004c)

J'emprunte ainsi certains concepts philosophiques qui traversent l'œuvre de Bel afin de repérer comment le chorégraphe les ingère – et les incorpore littéralement – dans sa démarche artistique : le degré zéro (Barthes, 1972), la mort de l'auteur (1984), l'intertextualité (Kristeva, 1969), le décept (Cauquelin, 1996) et le partage du sensible (Rancière, 2000). Toutefois, si j'utilise certains concepts empruntés à la sémiologie dans ma « boîte à outils », ce n'est surtout pas pour envisager la danse comme l'expression d'un « langage » à interpréter pour décoder le sens de l'œuvre, mais plutôt afin de repérer comment celle-ci s'organise, se tisse et se détisse, comment plus particulièrement le corps de l'interprète sur scène participe à un réseau de signes qui le colore, et enfin comment ce même corps renverse le sens, l'annule et le démultiplie. La danse s'inscrit, tout comme le champ des arts visuels, au-delà de la signification et en-deçà de l'énonciation. Il s'agira alors de cerner les

---

déconstruction dans l'analyse et le texte littéraires, livrant ce dernier à une pluralité de sens. Après avoir été un des tenants du structuralisme, Barthes a rejoint les rangs de la pensée poststructuraliste.

<sup>29</sup> Huesca a publié deux articles à ce sujet dans les numéros 13-14 et 18 de la revue *Le Portique* : « Michel Foucault et les chorégraphes français » (2004c) et « Ce que fait Deleuze à la danse » en 2007. [En ligne sur : <http://leportique.revues.org/632> et <http://leportique.revues.org/1368>]

modalités et enjeux à la fois esthétiques et politiques d'une démarche chorégraphique dynamisée – voire dynamitée – par le discours poststructuraliste.

Enfin, un écueil à éviter consistera bien entendu à ne pas réduire l'analyse de l'œuvre à une lecture sémiotique qui occulterait la dimension sensible liée à la perception du corps. C'est pourquoi je privilégie l'analyse chorégraphique, en particulier à travers les postures corporelles assumées par les interprètes. C'est d'ailleurs dans ce tissage entre corps et langage que se compose la « texture » de l'œuvre qui ne se réduit pas à l'un des deux champs. Cette articulation dynamique permet de ne pas enfermer l'œuvre dans un sens clos, mais de l'ouvrir à une multiplicité de sens(ations).

Pour cela, j'éprouverai ma perception du geste dansé à partir d'un « bricolage expérimenté » (Ginot et Roquet, dans Rousier, 2003, p. 256) liant ces concepts philosophiques au champ de la danse afin de concentrer mon regard sur le corps et le mouvement et questionner les enjeux de l'œuvre : que se joue-t-il à travers les corps, leur mode de présence scénique et le regard qu'ils engagent ?

## **7. Primauté au corps**

Posant le corps à la fois comme objet, sujet et instrument du discours, l'œuvre de Bel a été depuis vingt ans largement commentée par des critiques et théoriciens de la danse. Toutefois, les analyses concernant ses spectacles ont davantage souligné leur caractère discursif aux dépens de la mise en jeu des corps qui apparaît pourtant à mes yeux comme son principal ferment, et ce malgré l'obsession du chorégraphe

pour le sens<sup>30</sup>. Tandis que certains auteurs ont analysé les effets du spectacle et sa réception (Wavelet, 2000 ; Etchells, 2002), d'autres l'ont étudié à partir de concepts tels que le « feuilleté du temps » (Fontaine, 2004), « la disparition » (Goumarre, 2001b), « l'absence » de danse (Siegmund, 2003) ou encore son « épuisement » dans (Lepecki, 2006). Alors que la plupart des textes écrits sur l'œuvre de Bel portent sur l'absence et la disparition des notions mêmes de « danse » et de « chorégraphie », l'objet de ma recherche se focalise, à l'inverse, principalement sur la mise en scène du corps.

Sous l'étiquette « non-danse », la critique journalistique a souvent réduit ces pratiques « performatives » à une conduite exclusivement « conceptuelle » qui, à défaut d'être spectaculaire ou expressionniste, s'inscrirait comme le revers (ou le pôle négatif) de la danse (Frétard, 2004). Pourtant, au-delà des discours qu'il a suscités, ce champ de l'art chorégraphique a introduit des mises en scène du corps qui proposent de nouvelles pistes d'étude sur la danse :

L'essence même de leur projet, qui transgresse les cloisonnements disciplinaires, a ouvert sur une telle variété de pratiques et de formes, qu'il est vain de chercher à les regrouper sous un intitulé fédérateur (...). Plutôt que de qualifier cette attitude par la négative, mieux vaut questionner ce qui (...) continue ainsi d'opérer obstinément dans son champ, tout en le débordant. (Adolphe et Mayen, 2004, p. 72-74)

Largement répandu dans le contexte journalistique, le concept de « non-danse » ne conditionne-t-il pas l'attention du spectateur, et, par delà, son regard (et ses

---

<sup>30</sup> Considérant que *Le Dernier Spectacle* fut une pièce mal comprise par le public, Bel (2005) propose une conférence explicative sur l'œuvre dans laquelle il revisite (et explicite) son travail. La « compréhension » semble primordiale pour le chorégraphe qui déclare construire avant tout du « sens » et déplore les « contresens » du public (cf. ses entrevues fleuves dans le catalogue raisonné de l'artiste, en ligne sur le site [jeromebel.fr](http://jeromebel.fr)).

attentes) ? Philippe Guisgand (2006) considère à ce titre l'analyse du mouvement inappropriée pour étudier les danses performatives<sup>31</sup>. Or, circonscrire l'analyse au caractère conceptuel et discursif de ces œuvres me semble occulter l'immanence du corps pourtant au centre du projet artistique. Je me tiens par conséquent à distance des intentions discursives souvent réaffirmées par le chorégraphe lui-même afin de souligner la mise en scène du corps dans l'espace, ainsi que le jeu de présence des interprètes.

Il ne s'agit pas de nier le caractère discursif de l'œuvre mais d'orienter mon regard sur la mise en jeu du corps qui, souvent, échappe au discours. Si, pour Guisgand, « cette tendance minimaliste satisfait le désir de compréhension du spectateur et les formes intellectualisées de relation au spectacle » (p. 128), à mon avis, elle laisse, à l'inverse, émerger des aspects étrangement reliés à l'émotion, à l'affect et à la perception sensible du corps, notamment par la mise en scène de l'intime. Les enjeux à la fois esthétiques et politiques de ces partis pris corporels font écho au prisme de la danse par le minutieux travail porté sur le mode de présence scénique de l'interprète, ne serait-ce que par le regard, la posture, l'action et la temporalité.

À travers une organisation transgressive du corps, de l'espace et du temps, les œuvres performatives présentent un projet politique, notamment par le jeu de relations (physiques, formelles, psychologiques, spatiales, temporelles, historiques, interpersonnelles...) qu'elles instaurent. Dans l'ouvrage *Exhausting Dance* :

---

<sup>31</sup> « Une des limites de cette [esthétique] réside dans l'évolution de certaines pratiques chorégraphiques marquant (...) le désintérêt de chorégraphes pour le mouvement au profit d'une présence scénique plus discrète. (...) L'émergence de telles pratiques corporelles nécessite simplement de les appréhender à travers les traits qui leur sont spécifiques : le concept, le discours, la mise en scène ou encore la présence » (p. 128).

*Performance and the politics of movement*, Lepecki (2006) montre comment certains créateurs rompent désormais par le biais du « still-act » le lien ontologique qui associe traditionnellement la danse au mouvement. Étudier ces œuvres qui s'éloignent résolument des codes habituels impose d'adapter mon regard et ma méthode d'analyse. Une analyse ancrée dans la perception de l'œuvre me semble adéquate pour parler d'œuvres qui ressemblent davantage à des « anti-spectacles » et à une danse qui n'en a plus beaucoup l'air... Le défi de ma recherche consiste par conséquent à analyser les pièces de Jérôme Bel non plus via les figures du discours et (l'absence) du mouvement, mais également, et surtout, sous le prisme du corps mis en scène.



## UNE MÉTHODOLOGIE INCORPORÉE :

### L'œuvre en amont du discours et le corps comme point de mire

Comment imaginer une méthode pour analyser les œuvres chorégraphiques si les créateurs essaient constamment d'échapper aux codes sensés les catégoriser ? En effet, les chorégraphes, résolument indisciplinés, et de plus en plus transdisciplinaires, aspirent indéfiniment à sortir des définitions, contrecarrer les attentes et bouleverser les habitudes spectatoriennes : « Inventant de nouveaux usages, déjouant les évidences ou encore se dépouillant des oripeaux de la norme, [l]es artistes de la marge proposent sur les scènes de l'art d'autres formes pour penser le corps, pour l'agir, pour l'écrire » (Huesca, 2004c). Chaque œuvre nécessiterait à ce titre un traitement personnalisé adapté non seulement au champ de sa pratique spécifique, mais aussi à sa nature et à son format. Comment alors parler d'esthétique en danse aujourd'hui si ce n'est en se laissant pénétrer par l'œuvre elle-même ?

Comme la plupart des étudiants au doctorat en Études et pratiques des arts, je porte une double casquette : j'œuvre en tant qu'artiste dans le domaine de la danse (à titre d'interprète, de conceptrice ou de dramaturge selon les projets) tout en menant de front une activité de critique et de chercheuse. Je suis donc avant tout une spectatrice « avertie » – « an embodied spectator » – qui témoigne d'une compréhension singulière de la danse. Je reconnais implicitement certains codes ou *patterns* chorégraphiques qu'un public *lambda* ne repèrerait peut-être pas.

Mon regard qui pourrait paraître intuitif correspond en fait à un véritable entraînement : il est marqué par la pratique et l'habitude. J'entretiens une certaine intimité avec les œuvres auxquelles j'assiste : elles me « parlent » car elles font écho à mon propre parcours d'artiste chorégraphique et aux questionnements qui l'animent. L'existence même du doctorat en Études et pratiques des arts à l'UQAM investit et légitime ce savoir issu de la pratique, ainsi que le développement des études anthropologiques qui donne à la parole et à l'expérience des praticiens une place centrale.

Ancrée dans la pratique, ma posture hybride me conduit à repenser l'articulation du discours de la danse à travers une perception du corps déterminée non seulement par la constitution même d'une discipline artistique axée sur l'agencement corporel, mais aussi par ma propre relation à l'œuvre centrée sur ma sensibilité kinesthésique. Basée à la fois sur la subjectivité de ma réception et sur mes connaissances intuitives du mouvement, mon travail d'analyse se nourrit également des lectures philosophiques qui déterminent ma posture théorique. Ma recherche constitue à ce titre **un essai sur l'expérience esthétique** prenant les œuvres de Jérôme Bel comme point de départ (et pré-texte) à une réflexion sur l'état actuel de la danse contemporaine. Cet exercice me permet de verbaliser ce que ces œuvres m'ont amené à (re)penser, de le partager et, surtout, de le mettre en débat.

Autant la danse propose une pensée du corps et le corps un outil de réflexion sur le monde, autant l'analyse, en retour, peut se percevoir comme une œuvre à (re)créer, au sens où le chercheur se réapproprie l'œuvre, la vampirise, la cannibalise. L'œuvre est ainsi détournée, épluchée, commentée, ré-interprétée, *incorporée*. Elle devient autre, s'incarnant dans la sensibilité du chercheur qui exerce inévitablement un « rapport fictionnaire » à l'objet (Ginot, 2006, p. 34). Or, si l'on conçoit la recherche

comme une œuvre en soi, alors elle assume les aléas de tout processus créatif, c'est-à-dire ses impasses, ses égarements et ses incertitudes...

Cette démarche, sans doute utopique, tend à nuancer le champ du savoir et de la connaissance afin de me « dé-formater » de mes habitudes (de regard, de réflexion, d'appréciation, de recherche...) tout comme s'y emploient les créateurs aujourd'hui. Ce fantasme méthodologique consiste à suivre la logique souterraine de la création. Ma réflexion emprunte un parcours similaire à la création chorégraphique : elle s'essaie, explore, s'égare, s'enflamme... Elle avance à tâtons comme l'artiste dans son processus de création : son travail est obstiné, il le hante, voire le consume. Les mutations universitaires et artistiques invitent désormais à admettre les zones troubles de l'art<sup>32</sup>. Ma méthode s'élabore à partir d'un mode de réflexion intuitif et créatif qui réagit, répond, dialogue et confronte les questions et doutes soulevés par l'œuvre.

Mobile et polymorphe, cette méthode assume un processus heuristique inspiré de la création artistique. Elle considère le statut du chercheur comme un performeur d'idées qui n'hésite pas à puiser dans différents champs disciplinaires pour emprunter des outils et confronter son regard à d'autres voix, même (et surtout) si celles-ci sont contradictoires. Car la danse tisse avant tout un jeu de relations, mouvant, trouble et complexe, entre ceux qui montrent et ceux qui regardent, un point de rencontre (et de friction) qui ouvre un espace de dialogue et de débat.

---

<sup>32</sup> Ce que Mayen (2006) exhorte au critique de danse s'applique ainsi au chercheur : « Le projet critique se laisse d'abord gagner par les questions que l'œuvre soulève : les admettre, dans leurs directions inattendues, intentions inavouables et sens multiples, voire équivoques » (p. 48).

### ***Modus operandi***

Ma démarche implique un regard particulier sur la danse qui consiste à se laisser guider par l'œuvre et à la traverser : « Le spectateur compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui » (Rancière, 2008, p. 19). Le regard que je porte sur la danse résulte donc d'un « [processus de] tissage et dé tissage » qui élabore une « trame » originale propre à l'expérience singulière de ma réception (Bernard, 2001, p. 211). Je renverserai ainsi le point de vue de Noémie Solomon qui parle d'une danse « dessinée par le discours » (Solomon, 2003), pour voir comment, de manière réciproque, le discours est également *dessiné* par la danse.

Je prends donc l'œuvre comme un point de départ, un *stimulus*, un moteur, et tire le fil de la réflexion qu'elle m'incite à engager sur ma propre pratique en regard de son histoire et de ses conventions. L'analyse de l'œuvre me permet alors de poser une double question : « qu'est-ce qui est donné à voir et qu'est-ce que je vois ? » (Ginot et Roquet, dans Rousier, 2003, p. 272). Ma recherche oscille entre l'analyse poétique (dirigée sur la forme et le contenu de l'œuvre), l'analyse de l'expérience esthétique (centrée sur ma propre relation à l'œuvre) et l'analyse du contexte chorégraphique (en lien avec son histoire et son actualité).

D'un point de vue méthodologique, j'ai donc articulé le corps de ma thèse autour de trois niveaux d'analyse qui se croisent mutuellement et tisse ma réflexion :

- Tout d'abord, la contextualisation introduit chaque chapitre par un « mythe » qui me permet de situer la démarche du chorégraphe dans le champ de l'histoire de l'art et de l'actualité de la danse. Construits comme des « zoom out », ces mythes positionnent chaque pièce par rapport à des questions théoriques et esthétiques qui traversent le champ de l'histoire de la danse (et le fondent).

- Ensuite, la description des pièces se focalise sur l'expérience de ma réception : elle intervient en particulier dans mes « intermèdes » tirés de mes notes de spectatrice, mais également dans l'ensemble de mes chapitres, précédant (et truffant) l'analyse par des retours incessants à l'œuvre. Ces « zoom in » qui ponctuent ma thèse sont conçus comme des immersions dans l'œuvre à partir de ma perception subjective. Ils sont les points d'ancrage de ma réflexion.
- Enfin, l'analyse esthétique engagée dans chaque chapitre propose la lecture d'une pièce à partir d'une série de filtres perceptifs qui déterminent mon regard<sup>33</sup>. Elle s'accompagne des discours sur l'œuvre que j'ai choisi d'incorporer dans ma thèse en vue de les mettre en dialogue avec mes propres observations.

Au-delà du travail d'écriture (et de ré-écriture), l'analyse esthétique constitue un travail (ou un art) du regard : « Choisir une perspective, ce n'est pas seulement décider "à partir de quoi ou de quel lieu" on regarde : c'est aussi **inventer ce que l'on regarde** » (Ginot, 2006, p. 77). Oscillant entre description, analyse et contextualisation, mon écriture opère un va-et-vient entre ces différents niveaux d'analyse. Ces *zoom in* et *zoom out* qui encadrent mon analyse la nuancent en la situant à la fois au cœur d'une perception sensible de l'œuvre et, plus largement, au sein d'un contexte historique et d'un paysage chorégraphique.

Ma mémoire de spectatrice s'appuie sur mes notes personnelles rédigées à la suite des représentations. Elles constituent des « intermèdes » au sein de ma thèse.

---

<sup>33</sup> Cf. « Partis pris du regard » dans l'introduction.

Traces de ma perception, ces notes témoignent des éléments qui ont retenu mon attention lors de mes premiers contacts avec les œuvres étudiées. Pour compléter, le document vidéographique a constitué une source de données précieuse<sup>34</sup>.

Enfin, j'utilise abondamment les propos de Jérôme Bel non pas pour corroborer mes propos dans un souci de « vérification », mais plutôt dans une mise en dialogue et en débat systématique de ma propre réception que les déclarations du chorégraphe viennent tantôt compléter ou préciser, tantôt nuancer, voire contredire. La variété de ces perceptions travaille et enrichit l'œuvre :

Il n'existe pas un seul discours valable sur le travail. (...) Personne n'est à même de parler d'un spectacle et, dans l'analyse du geste artistique, le marionnettiste supposé ne tient jamais toutes les ficelles : chaque spectateur, acteur, technicien, organisateur, tient au moins l'un des fils. (Charmatz et Launay, 2002, p. 177-178)

J'ai ainsi conçu ma recherche sous forme de tableaux plutôt que comme un déroulement unidirectionnel. Elle renvoie d'un chapitre à l'autre sur le mode d'hyperliens, invitant à une lecture plus paradigmatique que syntagmatique. Au lieu d'agencer le tout de manière linéaire, cette structure du texte permet de suivre un système de pensée à base de vases communicants et de connexions. En assumant la subjectivité du regard et en évacuant tout fantasme d'objectivité, cette pensée invite à une lecture libre, pouvant sauter d'un tableau à l'autre, d'un chapitre à l'autre, en fonction des rhizomes possibles suggérés comme des chemins de traverse ou des voies transversales, et non comme une ligne de fuite.

---

<sup>34</sup> Dans mon cas, la vidéo a été avant tout utilisée comme outil de mémoire, d'une part, pour rappeler les éléments chorégraphiques et, d'autre part, pour raviver mes perceptions lors de la représentation : je « re-vis » le spectacle à chaque visionnement, réanimant certaines sensations émotives ou corporelles que le souvenir avait enfoui en ne conservant que l'image ou le sens.

## CONTEXTE HISTORIQUE :

### « Émergence ou résurgence ? »<sup>35</sup>

Quant à la danse, elle brille par son absence... (Boisseau, 1999b)

Après la fin des grands maitres et « l'explosion de la nouvelle danse française des années quatre-vingt »<sup>36</sup>, on assiste à partir du milieu des années 1990 à un renouveau radical de la danse européenne à travers l'émergence de chorégraphes et d'œuvres atypiques qui bousculent les habitudes<sup>37</sup>. Bien qu'adoptant des formats esthétiques très divers, ces artistes partagent non seulement un rejet du spectaculaire (basé sur l'illusionnisme, l'expressionnisme ou encore la multimédiatisation), mais également une remise en question des modélisations de la danse contemporaine telle qu'instituée depuis les années 1980 (centrée sur l'élaboration d'une écriture chorégraphique singulière – la « danse d'auteur » – et sur le dépassement physique). Ils proposent une réflexion axée sur le corps mis en scène non plus en tant qu'objet de désir ou idéal fantasmé, mais en tant que *sujet*, vecteur d'un engagement artistique à la fois politique et social (Goumarre, 1998, 2001c ; Ginot, 2003 ; Louppe, 2007 ; Roux, 2007 ; Huesca, 2012).

---

<sup>35</sup> J'emprunte ici le titre d'un article de Laurence Louppe (1993) publié dans *Art Press* (p. 75).

<sup>36</sup> « La nouvelle danse française se distingue des étapes historiques américaines et allemandes qui l'ont précédée : c'est la fin des "grands maîtres" et, avec elle, de l'élaboration de langages nouveaux, des grandes ruptures, et des redéfinitions esthétiques majeures. (...) Plutôt qu'à l'apparition de langages gestuels nouveaux, on assiste à la définition de styles permettant de reconnaître tel ou tel chorégraphe, sur la base d'un même vocabulaire qui a tendance à se standardiser, voire à s'académiser » (Ginot et Michel, 2002, p. 186).

<sup>37</sup> La fin des années quatre-vingt-dix présente le terrain d'un renouveau esthétique dans le domaine chorégraphique : Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Catherine Contour, Rachid Ouramdane en France, La Ribot en Espagne, Vera Mantero et Joao Fiadeiro au Portugal, Gilles Jobin en Suisse, Xavier Le Roy et Tom Plischke en Allemagne, mais aussi Benoît Lachambre et Lynda Gaudreau au Québec ou encore Lia Rodrigues au Brésil. Ces trois derniers chorégraphes tournent et travaillent d'ailleurs principalement en Europe.

### Un objet dansant non identifié

Février 1997. Hivernales d'Avignon<sup>38</sup>. J'assiste à une pièce intitulée *Jérôme Bel*. Quatre personnes nues entrent sur scène, inscrivent leurs noms sur un tableau noir et se triturent le corps. Au bout d'une demi-heure, la salle s'est vidée de moitié. Je m'étonne : qu'est-ce qui insupporte le public ? La nudité des interprètes ? Il s'agit pourtant d'un public de danse contemporaine « averti » et donc plutôt habitué à la nudité relativement récurrente du corps dansant. La mise en scène de cette nudité est-elle choquante ? Celle-ci est exposée de manière clinique sous une lumière blafarde. Sans être « magnifiée » à l'aide d'éclairages qui souligneraient les muscles des danseurs, rien, toutefois, dans la mise en scène n'affiche une quelconque vulgarité : les mouvements sont minimaux et les visages des interprètes sont neutres. Cette économie radicale des éléments du « spectacle » (et, en l'occurrence, de la « danse ») opère un détachement vis-à-vis de la notion de virtuosité.

Quant au public qui est resté dans la salle, certains rient et prennent un malin plaisir. À la sortie, des spectateurs en colère manifestent leur indignation contre la programmation du festival par le biais d'une pétition afin d'interdire « ce genre de spectacle », c'est-à-dire un spectacle dans lequel « rien ne se passe » (et donc, sous-entendu, où il n'y aurait *rien à voir*). Pour la plupart, « ce n'est pas de la danse » et beaucoup demandent à être remboursés<sup>39</sup>. Cette pièce questionne à ce titre le regard et les attentes du public envers un spectacle dit de « danse ».

---

<sup>38</sup> Festival qui rassemble chaque hiver une grande partie de la communauté de la danse contemporaine française.

<sup>39</sup> En 2004, en Irlande, un spectateur a refusé d'être remboursé et a poursuivi le festival pour « publicité mensongère » parce que le spectacle Jérôme Bel était présenté dans le cadre d'une programmation de « danse »... (Lepecki, 2006, p. 2).



La construction de la pièce suit une logique implacable : chaque action fait « sens », renvoyant à la précédente ou à la suivante, souvent avec humour et, parfois même, avec poésie. « Pièce étendard, emblématique des nouvelles tendances en danse contemporaine des années quatre-vingt-dix » (Tappolet, 2001), le spectacle *Jérôme Bel* a suscité de nombreux débats au sein du public comme de la critique. Entre 1995 et 2000, les œuvres du chorégraphe ont défrayé la chronique et même frôlé le fait divers, soulevant à la fois la jubilation et l'indignation chez les spectateurs, tant au sein du milieu averti de la danse contemporaine que de celui du grand public<sup>40</sup>. Les questions ontologiques semblent le nerf du débat – voire de la polémique – qui entoure l'œuvre de Bel : s'agit-il (encore) de « danse » ?<sup>41</sup>

Cet « objet dansant non identifié » m'impose d'explorer des zones de perception inédites. Certaines œuvres chorégraphiques provoquent ainsi un choc esthétique par l'écart qu'elles établissent par rapport à l'horizon d'attente (Jauss, 1978). Pour le spectateur, il s'agit alors de pénétrer un territoire inconnu. Le défi de l'esthétique contemporaine consiste à nommer ce qui paraît indéfinissable parce qu'incongru ou inusité, comme Laurence Louppe le souligne en octobre 1997 dans un article d'*Art Press* intitulé « Où ça se passe et comment c'est » :

Jolie esthétique de l'enrubannage spectaculaire qui a prévalu dans les années 80, adieu. Aujourd'hui, des danseurs ont opté pour d'autres

---

<sup>40</sup> Ces « incidents » rappellent les querelles artistiques régulièrement déclenchées par les avant-gardes, comme avec le *Sacre du Printemps* de Nijinski en 1913 qui sortait des « codes » du ballet en vigueur ou, dans une moindre mesure, face à la nudité – considérée comme scandaleuse pour les uns et « artistique » pour les autres – de la sulfureuse danseuse Joséphine Baker dans la *Revue Nègre* en 1925, ou encore, en 2004, avec le spectacle *Umwelt* de Maguy Marin, ainsi que les œuvres de Romeo Castellucci en théâtre. À chaque fois, il semblerait que ces œuvres, jugées « profanatoires » par un public plutôt conservateur et traditionaliste qui n'y reconnaît pas les critères (et valeurs) de l'Art, bouleversent quelque chose de « sacré »...

<sup>41</sup> Cf. *supra* « Danse ou non-danse ? That is not the question ».

territoires et d'autres modes de production. [...] Il n'est plus seulement question de "danse". (...) Les danseurs sont des artistes à "activités multiples" : ils fabriquent des espaces, des objets, des non-objets (...). Le danseur produit également bien d'autres gestes que le geste dansé.  
 . (p. III)

### **1. Les enfants prodiges des années 1980**

Dans le contexte chorégraphique français, cette nouvelle vague de créateurs apparaît comme un pur « produit » des années 1980. En effet, nombre de chorégraphes émergents de la fin des années 1990 sont issus des filières de formation nationales et des compagnies nées de l'explosion de la « nouvelle danse française » : depuis les voies « royales » comme l'école de l'Opéra de Paris (Boris Charmatz, Loïc Touzé), le Centre national de danse contemporaine d'Angers (Alain Buffard, Rachid Ouramdane, Jérôme Bel) ou encore l'école Mudra dirigée par Maurice Béjart à Bruxelles (Emmanuelle Huynh), jusqu'à des débuts très « sages », voire confortables, chez Odile Duboc, Daniel Larrieu, Régine Chopinot, Hervé Robbe, Angelin Preljocaj et Joëlle Bouvier et Régis Obadia – tous ces chorégraphes, représentatifs des années 1980, étant alors à la tête de Centres chorégraphiques nationaux. Tous ces « jeunes » chorégraphes baignent ainsi dans le creuset artistique des années 1980, tant par les spectacles auxquels ils assistent ou participent, que par les structures qui sous-tendent leurs formations et soutiennent leurs créations.

Contrairement à leurs aînés qui se revendiquaient souvent de formations *ex nihilo*, ces artistes complètent désormais leur formation en danse par des connaissances dans des domaines connexes (philosophie, histoire de l'art, arts visuels, recherche

en danse...) qui leur vaut une certaine érudition et un esprit critique relativement acéré<sup>42</sup>. Aussi, bien que formés par les principaux « auteurs » de la danse des années 1980, ils s'en démarquent toutefois par des propositions hétéroclites et innovatrices qui s'intéressent moins à la composition chorégraphique qu'aux discours dominants qui l'investissent :

Il ne s'agit pas de marquer l'effort dans sa chair pour être "danseur", "artiste contemporain", mais plutôt de mettre à l'épreuve l'idée qu'on se fait de ce métier et du spectacle, l'idée qu'on se fait d'une danse contemporaine, de ce qu'elle exige de ceux qui prétendent la faire. [...] Il importe d'activer les cadres réels et imaginaires qui façonnent les corps et leurs pensées. (Charmatz et Launay, 2002, p. 19 et 137)

Les chorégraphes de la fin des années 1990 interrogent l'héritage de leur pratique. Libérés de la nécessité de reconnaissance, ils s'ouvrent davantage aux disciplines connexes tout en s'affranchissant du poids théorique des pratiques artistiques voisines afin de développer une réflexion centrée sur la danse. Leur attitude s'inscrit non pas en rupture, mais plutôt *en réponse* et donc *en dialogue* non seulement avec l'histoire de la danse, mais aussi avec l'actualité de l'art contemporain : « Être en débat avec ce qui s'est fait et se fait, sans chercher forcément à penser en termes de "sortie de" ou d'"après", pire, de "synthèse". Choisir des affinités dans le passé, en repenser les forces et les formes à partir d'autres modes de travail » (p. 142)<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Après une maîtrise sur les Fondements philosophiques du ballet contemporain, la danseuse et chorégraphe Emmanuelle Huynh obtient un DEA de Philosophie sur l'anatomie de la première pièce d'Odile Duboc (pour qui elle est alors interprète), tandis que le danseur Christophe Wavelet étudie au département de danse de l'université Paris 8, Boris Charmatz en Histoire de l'art et Alain Buffard donne des ateliers dans des écoles d'art.

<sup>43</sup> Schaeffer (2000) souligne cette « nostalgie » typiquement moderne de l'art à travers « l'impératif du renouveau », opposant systématiquement le « dépassé » de « l'avant-garde » dans le culte de l'innovation. Dans un même ordre d'idée, Jimenez (2004) souligne comment ce « slogan » de la modernité s'est converti en « tradition de la rupture » (p. 36).

Loin d'être leurs « adversaires », leurs anciens chorégraphes (avec qui ils continuent de collaborer) apparaissent davantage comme leurs « parrains » : ils ont en effet souvent encouragé leur création artistique par le biais de résidences et facilité leur diffusion. Certains épousent même leur réflexion, opérant ainsi un tournant majeur au sein de leur parcours artistique personnel et repensant parfois la structure même de leur compagnie ou de leur cellule de formation en fonction des paramètres chorégraphiques émergents (comme Mathilde Monnier, Odile Duboc ou encore Maguy Marin). Plutôt qu'une « nouvelle » génération, ces artistes forment une communauté coexistant avec leurs aînés : « Peut-être est-il temps de laisser de côté ce mode binaire qui place les artistes dans la case de l'ordre ou de la subversion ? (...) Aujourd'hui, on travaille d'ailleurs sans doute plus sur le mode de l'implosion que sur celui de la subversion » (Charmatz et Launay, 2002, p. 21). Bien que souvent présentés comme les « enfants terribles » de la danse contemporaine, ces chorégraphes représentent davantage les fils prodiges des années 1980 à travers le renouvellement et la réflexion qu'ils engagent sur leur médium. Ils aspirent à remettre en question les fondements de leur pratique *depuis l'intérieur* plutôt qu'en se marginalisant.

## **2. Le terrain d'une émergence artistique : la danse performative**

Proches du champ de la performance, ces créateurs appliquent au domaine de la danse des questions empruntées aux arts visuels, notamment sur les conditions de l'art et ses limites. Ne se reconnaissant plus dans les modèles esthétiques de la danse contemporaine d'alors<sup>44</sup>, ils se réclament d'un courant de pensée lié à l'art

---

<sup>44</sup> La danse contemporaine s'est instituée dans les années 1980 sur un modèle spectaculaire basé sur un ensemble de composants : « virtuosité entretenant l'image d'un corps idéal, homogène [...] ;

contemporain dont ils partagent les conceptions à la fois théoriques et artistiques, en particulier les préoccupations liées au corps, à la société et au public :

La performance s'est construite historiquement dans une liaison singulière entre l'art vivant et l'art plastique, comme si les problématiques de l'un (celles de la représentation, de l'objet, dans la peinture ou dans la sculpture) s'étaient pleinement et entièrement jouées dans les pratiques de l'autre, avec des moyens nécessairement différents, puisque la production d'actions, de gestes dans des corps y est centrale. (Kihm, 2007, p. 50)

D'abord programmés dans les réseaux de diffusion de l'art contemporain (galeries d'art, centres d'art contemporain, écoles supérieures des Beaux Arts, Centre Georges Pompidou, Fondation Cartier pour l'art contemporain), nombre de ces chorégraphes ont présenté leur travail à la Ménagerie de Verre<sup>45</sup>, notamment lors du festival des Inaccoutumés consacré aux formes atypiques. En 1995, Jérôme Bel y travaille sa première pièce *nom donné par l'auteur*. Marie-Thérèse Allier (dans Alandari, 1997), la directrice, précise ainsi ses orientations artistiques et l'originalité de sa programmation qui, à la frontière entre danse, théâtre, performance et installation, a énormément contribué à l'éclosion de ce courant chorégraphique : « J'ai uniquement choisi des chorégraphes dont le travail ne ressemble pas à celui que l'on rencontre en général en danse contemporaine. » (p. 10) À travers ces formes scéniques inédites, les danseurs débordent des frontières du chorégraphique : « Et ce faisant, [ils] s'interrogent et nous interrogent sur leur

---

fascination exercée par l'image scénique sur la conscience du spectateur ; frontalité, scénographies imposantes, musiques instrumentalisées au profit d'une intention d'"émouvoir" le public, etc. » (Ginot et Michel, 2002, p. 224).

<sup>45</sup> Lieu de diffusion parisien alternatif et emblématique ouvert en 1983 dans les locaux d'une ancienne imprimerie et voué à l'interdisciplinarité et au champ expérimental de la danse et du théâtre contemporains, accueillant des créateurs alors en marge et correspondant à une approche différente que celle, traditionnelle, de « spectacle » (Roche, 1998 ; Brignone, 2006).

rapport au mouvement, au public et à leur pratique » (Coutau, 2004). Ces « anti-chorégraphes » (Boisseau, 1999a) s'ancrent davantage dans le champ de l'art conceptuel : « Je préfère saisir le sens des choses plutôt que leur beauté ou leur pouvoir émotionnel. (...) Moi, au fond, je m'en fous, du corps. (...) Ce qui me passionne, c'est la pensée » (Bel, dans Steinmetz, 2000).

Ces artistes s'écartent des modes et formats de production traditionnels pour explorer leur médium à partir d'autres pratiques, et en premier lieu le champ de la performance que Chantal Pontbriand (1998) définit comme hybride et inclassable, intégrant un processus de déconstruction et de pensée critique « qui déstabilise le système de l'art en le déjouant » (p. 65). De la même façon, Roux (2007) désigne par « danses performatives » des œuvres polymorphes et transdisciplinaires qui, dans le champ chorégraphique, inscrivent une distance critique face à la notion de représentation. En lien avec la « performativité » du langage définie par Austin (1970) comme un énoncé qui opère au moment même où il se prononce<sup>46</sup>, la performativité d'une action fait sens dans l'ici et maintenant. L'action du performer agit dans le cadre de son contexte de présentation.

Les termes de Pontbriand s'appliquent également à la danse performative où, comme pour la performance, « toute chose est matériau : texte, image, son, situation, contexte, tout élément tiré de la réalité quotidienne déterminant l'existence de l'art » (p. 65). Les chorégraphes caractérisent d'ailleurs leurs pièces par une gamme d'appellations empruntées au champ de la performance et des arts

---

<sup>46</sup> Toutes les énonciations performatives qu'Austin donne en exemple s'accomplissent « comme des performances publiques, ritualisées » qui nécessitent la présence d'un locuteur dans un certain contexte social (« je vous déclare unis par les liens du mariage », « je te promets... », etc.). La performativité dans les arts du spectacle induit les mêmes caractéristiques : la (co)présence de plusieurs participants (acteurs et spectateurs) et le cadre social ou institutionnel du théâtre.

visuels qui marque une mise à distance de la notion de « chorégraphie » : environnement, installation, concept, laboratoire, chantier...<sup>47</sup> Ils signent des « performances », des « dispositifs », des « work in progress », des « installations vivantes », etc. Ces formes de représentations tendent à privilégier le « processus » aux « produits finis ». Xavier Le Roy préfère le mot « travaux » à « chorégraphies » (en référence au mot « works » en art contemporain), Jérôme Bel privilégie le terme « concepteur » plutôt que « chorégraphe », tandis que d'autres prennent le titre de « commissaire » ou de « maître de jeu ».

La plupart des critiques de danse ont, dans un premier temps, boudé, voire dénigré, ces nouvelles formes chorégraphiques. À propos de *nom donné par l'auteur*, on pouvait lire dans *Le Monde* du 15 décembre 1995 une critique laconique et perplexe : « Ce n'est pas forcément nouveau, mais c'est très bien fait. Avec un peu trop de sérieux ». Certains apprécient, d'autres critiquent, mais la plupart ne comprennent tout simplement pas :

C'est simple, c'est même parfois idiot. Des gens pourtant ont vu en *Jérôme Bel* un spectacle génial. D'autres ne partagent pas du tout cet avis. Certains ont apprécié au point de « se réconcilier avec [la danse contemporaine] ». D'autres, par contre, ont trouvé ça vraiment nul [...]. Le spectacle de Jérôme Bel, *Jérôme Bel*, [...] n'aura laissé décidément personne indifférent. [...] On aimerait avoir l'émerveillement de ceux qui ont ressenti ce spectacle comme « un truc génial, fantastique ». [...] Jérôme Bel est-il un charlatan ? (Packiry, 1997)

---

<sup>47</sup> Les lieux de diffusion accompagnent cette mise à distance du chorégraphique à travers la terminologie choisie pour leurs festivals : outre la Ménagerie de Verre et ses « Inaccoutumés » présenté deux fois par an à partir de 1995, le Manège de Reims propose le festival « Décadrage », et Rennes, l'événement « Déplacer », tandis que le Quarts à Brest présente les « Antipodes » et Marseille les « Informelles ». À travers ce champ lexical, il apparaît flagrant que les lieux de diffusion tentent de renouveler leurs programmation et d'accompagner l'émergence artistique.

Ces créations ont en revanche suscité un intérêt sans équivalent de la part des critiques d'art collaborant à des revues interdisciplinaires, tels que *Mouvement*, *Art Press*, *Arts Scènes* et *The Drama Review* questionnant les spectacles en regard de l'histoire de l'art et construisant des parallèles, voire des passerelles, avec les pratiques d'avant-garde en théâtre et en arts visuels. De par leur ancrage, ces spécialistes décloisonnent la danse, pour la considérer comme une discipline flottante, située à la frontière des pratiques artistiques (Goumarre, 2001c, p. 21). Ils confrontent leur réflexion sur les enjeux de l'art aux propositions chorégraphiques émergentes.

### **3. Résurgences esthétiques : l'héritage postmoderne**

Pour les chorégraphes postmodernes, ce n'est pas le contenu qui fait la danse mais son contexte, autrement dit, le simple fait qu'elle soit présentée comme danse (Banes, 2002, p. 23).

Les danses performatives s'inscrivent en écho aux aspirations théoriques, esthétiques et politiques engagées par les avant-gardes américaines des années 1960 et 1970. De nombreuses références aux chorégraphes postmodernes, tels que Rainer, Gordon, Paxton ou Halprin, marquent les dispositifs de création, par quelques caractéristiques esthétiques récurrentes : prédominance de l'acte par rapport au produit fini, glissements des frontières entre les arts, remise en question des modèles établis, engagement politique de l'artiste, point de vue critique... Denise Lucioni (dans Banes, 2002) y perçoit « un petit air de déjà-vu (...) à la redécouverte des années soixante : on danse de moins en moins, on conteste par la parodie... » (p. 10). À travers « des pièces minimalistes, proches parfois de l'esprit-performance des années [19]70, qui dansent peu, voire pas du tout » (Boisseau, 2000a), leurs travaux reposent certaines questions fondamentales : que signifie



danser aujourd'hui ? Pourquoi danser ? Que danser et comment ? À quoi répond le désir (voire le besoin) de danser, mais aussi de regarder des corps dansants ?

Rappelons que les chorégraphes postmodernes ont à leur époque proposé un renouvellement radical de la danse américaine, rompant « avec la *modern dance* traditionnelle (et son cortège de mythes, de héros et de métaphores psychologiques) » (Banes, 2002, p. 21). Même s'ils proposent des esthétiques variées, tous adoptent « la même approche radicale de la création et la même impérieuse nécessité de redéfinir le médium de la danse » (p. 18). Leur dissidence émane à la fois d'un refus de l'héritage des modernes et du climat de contestation politique et sociale ambiant. Leur démarche s'illustre par ce que Sally Banes nomme « l'esthétique du refus » engagée par Yvonne Rainer<sup>48</sup>. La danse abstraite marque ainsi le passage d'un ancrage existentiel à un ancrage plastique, c'est-à-dire d'un art qui *exprime* à un art qui *imprime*, en dehors des *a priori* émotifs qui l'infantilisaient dans la théâtralité : « Longtemps dominée, la forme se libère des contingences imposées par le fond » (Huesca, 2012, p. 102).

Influencé par l'art minimaliste, le corps du danseur postmoderne adopte une posture décontractée à l'opposé du tonus musculaire et de l'étirement caractéristiques du danseur de ballet ou de la *modern dance* classique (Banes, 2002, p. 26). De nombreux parallèles peuvent s'établir avec les chorégraphes performatifs qui se réclament de l'esthétique de la négation revendiquée par Yvonne Rainer à travers un processus de déconstruction quasi-systématique des modèles établis

---

<sup>48</sup> « No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendancy of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved » (Yvonne Rainer, 1965)

créant des « anti-spectacles » (Vernay, 2000) qui désacralisent l'espace scénique, notamment par la présence de non-danseurs.

Cependant, leurs voies d'exploration et de représentation revêtent des formes et des processus distincts. En effet, le champ chorégraphique se déprend de la danse par « un recyclage d'éléments empruntés au fond historique de la performance » (Louppe, 1999, p. 90), tout en l'intégrant désormais au dispositif spectaculaire : « L'attitude performative développée dans le champ chorégraphique s'est réapproprié ce qu'elle avait rejeté dans les décennies 1960 et 1970 » (Roux, 2007, p. 108). Alors que dans le contexte sociopolitique des années 1970, les chorégraphes s'évadaient de la scène, en 2000, ils s'inscrivent plutôt sur et depuis la scène théâtrale, même s'ils opèrent une rupture, dans la salle, avec les habitudes théâtrales, interrogeant directement les conditions de représentation et de perception d'une œuvre chorégraphique par l'abandon de la frontalité, la chute du quatrième mur ou la participation du spectateur... De plus, si le courant postmoderne s'est constitué en marge de la danse scénique dominante, les chorégraphes actuels, en revanche, ont développé leur démarche artistique au sein même d'un cocon institutionnel qui s'est rapidement transformé face à la marginalisation de leurs pratiques.

Dans ce contexte de remise en question de l'institutionnalisation de la « nouvelle danse » française des années 1980, les propos des avant-gardes des années 1960 demeurent une source d'inspiration, réactivés « avant tout comme *processus*, comme force de bouleversement, de surgissement des immanences », et comme outils de questionnement. Comme l'avance Laurence Louppe (1993) : « Il n'y a rien de plus actuels, et même de plus indispensables que les avant-gardes, non comme référence, non comme répétition, mais comme poussée sismique, comme force

permanente d'ébranlement » (p. 75). À travers leurs dispositifs performatifs, les chorégraphes éprouvent les notions de « chorégraphie », de « danse », de « spectacle » et « d'œuvre d'art ».

#### 4. Le diktat du « chorégraphiquement incorrect » ?

Ils ont tiré sur tout ce qui danse, et tirent encore. Sur les figures obligées, répétées, la belle danse, les effets, les clichés, le déjà-vu, les écoles, les techniques, en même temps qu'ils tentaient de construire des œuvres conceptuelles où il s'agissait en priorité de montrer une pensée en mouvement. Ces artistes chorégraphiques, surtout européens, qui depuis plus de dix ans demandent le droit d'inventaire pour mieux s'inventer, dominant aujourd'hui les débats. (Frétard, 2003a)

Si pour certains, ces nouvelles formes chorégraphiques se débarrassent des *patterns* et artifices qui font régulièrement de la danse un « divertissement » plutôt qu'un acte de pensée, pour d'autres, cette nouvelle vague devient davantage un nouveau lieu commun : « À la longue, la recette manque de sel et ces éléments si récurrents sont en passe de devenir une norme (...), des tics, (...) des poncifs, une esthétique convenue et consensuelle. Une limite » (Coutau, 2004). Procédés de mise en abyme, mouvement minimal, économie des moyens, exposition brute (voire crue) des corps et activation du public composent les « ingrédients » de la danse performative. « Congédiant de manière significative un type d'écriture chorégraphique traversé par des préoccupations formelles, où le souci de la gestuelle s'accorde à faire valoir une recherche de nature essentiellement stylistique, pour ne pas dire esthétique » (Brignone, 2006, p. 41), ces nouvelles formes marquent une distance face aux définitions traditionnelles et académiques de « la » danse : « Cette nouvelle

expression physique ne se fait pas contre la danse (...) mais à partir de la danse : si réaction il y a, elle est plutôt à chercher du côté des institutions et des mentalités. » (Noisette, 2002, p. 109)

Pour la critique du journal *Le Monde*, ces chorégraphes « néo-existentiels tendance nihiliste, (...) donneurs de leçon, nombrilistes et prompts à exclure » constituent une « communauté autoproclamée » qui tient la danse à distance et domine les débats (Frétard, 2003b). Cette nouvelle génération, pourtant marginale, de chorégraphes a bénéficié d'une visibilité considérable dans le champ de la critique et du discours sur la danse (articles, débats, tables-rondes, émissions radio, textes d'artistes, manifestes, numéros spéciaux, rétrospectives, ouvrages...), au point de devenir particulièrement « occultante pour le reste du champ de la création » (Ginot, 2003, p. 2). Pour Marie-Christine Vernay (2000) dans *Libération*, ces artistes qui ont désormais « pignon sur rue » constituent une espèce de « jet-set chorégraphique » : « ces formes a priori antispectaculaires, antiperformantes, antivirtuoses, par essence ou par calcul, deviennent les grigris de l'institution ».

Après avoir investi les lieux alternatifs, ces artistes « indisciplinaires »<sup>49</sup> ont suscité un tel phénomène autour de leurs créations insolites et déroutantes qu'ils gagnent dès 2000 l'affiche des grandes scènes (Théâtre de la Ville, Centre national de la danse, Théâtre national de Chaillot à Paris...), ainsi que les prestigieux festivals

---

<sup>49</sup> J'emprunte cette formulation à la revue *Mouvement* (« la revue des arts indisciplinaires ») qui déjoue non seulement les catégorisations disciplinaires (et étanches) de l'art, mais également les conceptions traditionnelles de fabrication d'une œuvre d'art (ou les « règles » de l'Art) ; épousant ainsi d'emblée le caractère libertaire et indiscipliné des artistes contemporains.

internationaux<sup>50</sup>. Leur attitude critique donne lieu à une nouvelle idéologie du corps, de l'art et du spectacle vivant :

Jusqu'au XXe siècle, on demandait à l'artiste d'avoir un talent qui s'appuyait sur la tradition et l'imitation. Avec le modernisme, on exigea de lui une créativité fondée sur l'invention et l'exploration du seul médium. Depuis les années 1960, l'artiste doit en revanche tenir une attitude critique dans des pratiques qui visent à déconstruire. Une crise peut-elle être féconde si au lieu d'une discussion, elle ouvre sur une dogmatisation ? (Charmatz et Launay, 2002, p. 175)

Interprétant, collaborant et chorégraphiant les uns pour les autres, ces « coalitions temporaires » (Wavelet, 1998) entretiennent des liens dialectiques de plus en plus denses entre leurs projets respectifs. Ces croisements et collaborations artistiques établissent un véritable champ d'interactions tant esthétiques que philosophiques. Les œuvres des uns répondent à, rebondissent sur, empruntent ou citent celles des autres dans une dynamique dialectique : « (...) auteurs, acteurs, performers travaillent à tour de rôles les uns "pour" et avec les autres. (...) Un réseau serré s'est tissé, qui donne un air de famille à nombre d'équipes artistiques » (Ginot, 2003, p. 4). Ainsi, en 2001, Xavier Le Roy chorégraphie *à la place de et à la manière de Jérôme Bel* une pièce intitulée *Xavier Le Roy*. Certains éléments chorégraphiques se sont généralisés au point de devenir « les nouveaux diktats de la danse contemporaine » (Coutau, 2004) qui, pour Frétard (2003b), « plombe[nt] le regard » par le biais de certains partis pris qui se retrouvent d'un spectacle à l'autre comme une nouvelle « norme ». Ce courant qui rompt avec certains académismes de la danse contemporaine, quant à l'usage du corps et de ses techniques, s'inscrit

---

<sup>50</sup> En 1999, le Festival de Montpellier Danse offre une rétrospective à Jérôme Bel alors qu'il n'en est qu'à sa quatrième création, et l'année suivante, le chorégraphe est invité au Théâtre de la Ville avec *The Show must go on* la même année que *Le Dernier Spectacle* est présenté au Théâtre des Abbesses, Jérôme Bel au Centre Georges Pompidou et nom donné par l'auteur au CND.

désormais dans le paysage chorégraphique comme une nouvelle Doxa chorégraphique.

### 5. La crise de l'art chorégraphique ?

Parallèlement à la crise de l'art contemporain, la danse contemporaine semble affectée par une « crise du mouvement » : « le mouvement pour le mouvement est pour beaucoup sur le déclin. (...) Le regard porté sur le corps n'est plus le même. Ce ne sont plus seulement des morphologies de danseurs. Ce sont des corps » (Allier, dans Steinmetz, 2001). Ces œuvres a-chorégraphiques s'inscrivent à la fois dans le vaste marché de l'art et, paradoxalement, en résistance à ce système et aux règles (économiques) qui le régissent. Si les foisonnantes années 1980 ont permis d'institutionnaliser la danse contemporaine, elles ont également engendré le cercle vicieux et infernal de la chaîne création-production-diffusion.

Les chorégraphes des années 2000 ne se reconnaissent pas à travers les modèles et formats de production en vigueur, répondant avant tout à des exigences esthétiques que Christophe Wavelet (1998) désigne sous le terme de « choréotypes » repérables dans nombre de spectacles de danse contemporaine par « la standardisation des mouvements des corps et des conduites de perception » (p. 18). Dans sa conférence-performance intitulée *Produit de circonstances* et créée en 1997, Xavier Le Roy (2002) s'interroge à ce sujet sur le formatage du spectacle qui conditionne la création chorégraphique : « J'ai commencé à remarquer que le système mis en place pour la production de pièces chorégraphiques avait créé un format qui influençait et pour une large part déterminait comment une pièce de danse devait être faite » (p. 122).

Baignant désormais dans un contexte sociopolitique marqué par la désillusion, ces artistes renoncent à produire des pièces pour le simple plaisir des yeux. Pour Dominique Frétard, on est passé des « glorieuses » années quatre-vingt – les « Golden eighties » comme les appelle Jérôme Bel (dans Wavelet, 2005, p. 5) – à une époque de « désenchantement », ou encore « de l'effervescence à l'effroi ». D'après Serge Laurent, responsable de la programmation des spectacles vivants au Centre Georges Pompidou : « Leurs projets ont l'intérêt d'alarmer sur la situation d'une danse qui aurait tendance à s'installer, à s'académiser, à se replier sur elle-même » (Vernay, 2000).

Pour Marie-Thérèse Allier (dans Steinmetz, 2001), « Peut-être y a-t-il saturation des gestes ? [Les chorégraphes performatifs] eux, sont à la recherche du sens ». Certains privent ainsi le spectateur du mouvement afin d'interroger ses attentes, d'autres en parlent plutôt que de l'exécuter, comme la conférence autobiographique de Xavier Le Roy intitulée *Product of Circumstances* ou encore l'exposé sur le corps de Martin Bélanger dans *Spoken Word/Body*. En s'avouant incapable de « chorégrapier », Jérôme Bel (dans Steinmetz, 2000) explique son refus de produire du mouvement gratuitement, *pour la beauté du geste* :

J'ai toujours dansé mais, à vingt-huit ans, le champ intellectuel me faisait défaut. (...) J'ai lu Barthes, Foucault, Deleuze, Bourdieu, Althusser. Cela m'a ouvert des perspectives insoupçonnées. J'ai eu là de quoi acquérir une vraie méthode de travail pour la danse. (...) Il y a actuellement une stimulation intellectuelle puissante autour de la danse. On essaie enfin de penser cette discipline, de voir ses enjeux.

Ces artistes chorégraphiques s'inscrivent « dans un contexte généralisé de crise de la représentation » (Adolphe et Mayen, 2004, p. 71) qui touche également le théâtre, le cinéma et les arts visuels. Cette crise remet en question la notion même

d'« œuvre d'art ». Elle s'inscrit dans l'actualité d'une réalité socioculturelle qui, marquée par la perte des croyances et la fin des utopies (Michaud, 1997), adopte le doute, la remise en question et le soupçon face aux convictions et aux étendards. À l'exemple d'Alain Touraine (1976) qui propose d'étudier la crise sociale sous l'angle des mutations opérées plutôt que sous la perspective d'un rétablissement ou d'une solution, pourquoi ne pas envisager l'émergence de ces œuvres et de ces artistes ni comme un problème, ni comme une révolution (dans les deux cas il s'agirait de prendre parti pour ou contre la tradition), mais comme une « mutation » des codes esthétiques ? Plutôt qu'à une « crise » de la danse contemporaine comme certains critiques de presse semblent le déplorer (Frétard, Gourreau, Sirvin, Verrière, Vernay...), on assiste peut-être davantage à une « mutation » des codes chorégraphiques.

#### **6. (Re)penser la danse : une nouvelle Doxa chorégraphique**

« Qu'est-ce que la danse ? » semblent tous s'interroger les chorégraphes performatifs dans leurs œuvres. Ils déconstruisent leur médium pour tâcher d'y répondre : « Que peut être un spectacle de danse si un spectacle est un "ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions", comme l'indique le dictionnaire Robert ? » (Fontaine, 2004, p. 96). Est-ce le mouvement qui fonde la danse ? Et quelle danse ? Car « la » danse n'existe pas si elle déborde constamment de ses catégories (Ginot et Launay, 2002, p. 7). À travers sa force de métamorphose, la danse peut en effet difficilement se circonscrire à une définition stricte. Il y a une infinité de façons de la concevoir, d'autant plus que les créateurs tendent, par une transdisciplinarité revendiquée, à subvertir les codes et les cadres de leur pratique afin d'en imaginer de nouveaux contours :



Ces artistes procèdent à une ré-évaluation de la danse comme geste artistique et lui attribuent une force de questionnement équivalente à celle des autres arts. Ils chamboulent le "chorégraphiquement correct" (...) et mettent en crise les processus de composition pour chercher de nouveaux concepts du spectacle de danse. (Fontaine, 2004, p. 95)

Une préoccupation commune aux chorégraphes : (re)penser la danse. Tous cherchent à explorer de nouveaux rapports au corps, au mouvement et à la danse en posant la question du potentiel du corps. Alain Buffard (cité dans Noisette, 2002) parle à cet égard d'une « multiplicité qui est le seul véritable potentiel ouvert de transformations » (p. 112), alors que Boris Charmatz (2002) entend, par le terme de « danse », « un devenir de formes, de fonctions, d'institutions, de pratiques, de techniques, de projets... » (p. 175) Les chemins de la danse prennent différentes voies (et voix) suivants les projets et leurs initiateurs. Si pour Jérôme Bel (dans Poulin, 2001), « la danse n'est pas une fin en soi, [mais] plutôt un moyen d'exprimer quelques idées d'ordre artistique, de faire participer le public à une expérience théâtrale (...), un travail de recherche », pour Charmatz, elle s'inscrit parmi la somme des regards contrastés qu'elle génère, comme une figure éclatée « que personne ne p[eu]t formuler seul » (p. 182).

Si les discours d'éminents penseurs (philosophes, psychanalystes ou sociologues) ont donné à la danse ses lettres de noblesse, les danseurs se réapproprient désormais les figures du discours sur leur art, en tant que spécialistes du mouvement et entament des dialogues avec des chercheurs d'autres disciplines (les œuvres des uns inspirant les textes des autres et *vice versa*) : « Ainsi se dissolvent les traditionnelles frontières entre ceux qui regardent et ceux qui dansent, à grands fracas de manifestes, de rassemblements, de textes et de performances » (p. 4). Présentés comme des artistes « intellectuels », ces chorégraphes produisent

souvent eux-mêmes la théorisation critiques de leurs œuvres. Ces artistes investissent d'emblée le champ de l'analyse. Celle de leur discipline, dont ils se considèrent désormais les savants. Alain Buffard et Xavier Le Roy (1999) écrivent sur la démarche de leur collègue et ami Jérôme Bel. Ces artistes jouant à la fois le rôle du créateur et du commentateur construisent leur propre doxa<sup>51</sup>.

Cette théorisation de la danse émane principalement de danseurs interprètes devenus chorégraphes (Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz, Olivia Grandville, Christian Rizzo, Alain Buffard, Jérôme Bel, Emmanuelle Vo-Dinh...). Longtemps confinés au mutisme de leur profession, cette appropriation de la figure du discours par les danseurs eux-mêmes constitue un fait particulièrement marquant. Ils se revendiquent davantage comme des « chercheurs en mouvement » (Louppe, 2007, p. 100) plutôt que comme des exécuteurs techniques, même s'ils ont été interprètes pendant longtemps dans des compagnies « où ça dansait beaucoup » (Coutau, 2004) :

Nous avons été nombreux à servir d'interprètes dans des compagnies qui fournissaient du mouvement pour le mouvement, sans se préoccuper du sens, ni de ce que pouvaient développer les autres arts. Nous avons effectué une plongée dans le réel pour nous dégager de tous ces automatismes chorégraphiques. Cette plongée nous a poussés vers un autre imaginaire (...). Nous produisons de la pensée. (Rizzo, dans Brignone, 2006, p. 76)

Cette prise de conscience esthétique et théorique déborde sur l'action politique revendiquée par la création de collectifs de réflexion – tels que Les Signataires du 20

---

<sup>51</sup> En produisant eux-mêmes les discours critiques sur leurs propres œuvres, les artistes « neutralisent la fonction traditionnelle de critique et s'approprient le pouvoir » allant parfois jusqu'à adopter « des postures dignes de la critique la plus conventionnelle (jugements, canonisations, excommunications armés d'un vocabulaire spécialisé frisant le langage de secte...) » (Ginot, 2003, p. 5).

août<sup>52</sup> regroupant entre autres Boris Charmatz, Catherine Contour, Isabelle Launay, Loïc Touzé et Christophe Wavelet, ou encore Espace Commun<sup>53</sup> et Prodanse – qui regroupent des artistes chorégraphiques, des chercheurs et des critiques afin d’interpeller les pouvoirs publics sur l’état de la formation et de la profession du danseur, mais aussi sur les problèmes concernant la création elle-même et ses conditions de diffusion. Les Signataires du 20 août (2000) pourfendent notamment les normes instituées par les politiques culturelles qui dictent, à travers un ensemble de codes esthétiques, « ce que "devrait" être une œuvre chorégraphique et, en amont, la formation des artistes qui seraient à même de produire une telle œuvre » :

Une pièce chorégraphique idéale se doit d’abord, selon la doxa des rapports d’inspections, d’être « composée ». Mais la composition est tenue pour un dogme, une évidence normative (qui fait fi de toute l’histoire complexe de la notion de composition en danse contemporaine et de sa critique). Elle se doit ainsi d’être une pièce « maîtrisée, finie, construite rigoureusement » qui puisse montrer une « belle occupation du plateau », sans pour autant ne jamais être « trop formelle, trop frontale, trop appliquée ». Elle risquerait alors de n’être qu’un « exercice de composition ».

Une pièce chorégraphique contemporaine se doit ainsi d’offrir « des images remarquables », un « décor soigné », voire sophistiqué, un éclairage qui puisse « mettre en valeur » le corps en mouvement des danseurs. Elle doit en outre être soutenue par de « sublimes interprètes » dotés d’un « vrai physique de danseur » qui savent faire

---

<sup>52</sup> Le 20 août 1997, une cinquantaine de chorégraphes se sont réunis en réaction à la décision de déconcentration des crédits accordés à la danse par le ministère de la Culture. S’adressant au ministre, ils ont engagé une réflexion autour de la question des critères d’évaluation pour obtenir des subventions, mais aussi autour de la formation du danseur (Bougier, 2002).

<sup>53</sup> Créée en août 1997, Espace commun collabore en octobre 1997 à la publication du manifeste *Où va la danse contemporaine ?*

preuve de leur savoir-faire technique dans de « beaux moments de virtuosité ».

Elle se doit encore d'être « en connivence avec le public », « sans prétention », afin de partager avec lui « quelque chose » de commun. Ce qui est « réservé aux initiés », une expérimentation, une performance, un happening où il ne se passerait, comme on dit « pas grand-chose », relèverait d'un travail de « chercheur », pas de « chorégraphe. » (p. 9)

De nombreuses œuvres apparaissent alors comme de véritables manifestes chorégraphiques témoignant non seulement d'une réflexion critique vis-à-vis des modes de représentation scénique, mais également d'une responsabilisation collective face aux modèles établis tant au niveau chorégraphique que politique.

## **7. Des œuvres discursives : la « méta-danse »**

[L'artiste] produit le discours sur l'œuvre en même temps que l'œuvre, quand ce discours n'est pas l'œuvre elle-même. (Ginot, 2003, p. 4)

L'originalité de ce regain critique de la danse contemporaine réside dans le fait qu'il intervient au sein même des œuvres. Considérées comme « conceptuelles » et « cérébrales », ces œuvres performatives se caractérisent par un « appétit théorique » qui se manifeste par la mise en abyme des procédés spectaculaires, l'autoréflexivité et le questionnement, le recours aux concepts et discours philosophiques ou encore le primat du concept sur la beauté du geste. Les chorégraphes sont plus soucieux de développer une « pensée » chorégraphique que de produire une « belle » danse : « Chez Jérôme Bel la danse passe d'abord par la tête » (Steinmetz, 2000). Bel confie « œuvrer de manière plus réflexive » : il avoue aimer « comprendre » un spectacle. Pour lui, le spectacle doit devenir un « outil de

pensée » pour le public (dans Bodin, 2003). Dans un même état d'esprit, La Ribot parle de « chorégraphie pour l'esprit » au sujet de ses performances offertes comme des tableaux chorégraphiques dans *Piezas Distinguidas*.

La danse, même si elle semble physiquement absente, est constamment évoquée par l'énonciation d'une espèce de « méta-danse », c'est-à-dire une danse qui parle d'elle-même et qui montre ses mécanismes. Par exemple, dans *Produit de circonstances* (1998), Xavier Le Roy propose une conférence qui présente son parcours : comment, en tant que chercheur en biologie moléculaire, il en est arrivé à se consacrer à la recherche en danse contemporaine ? Même si la représentation de la danse passe la plupart du temps à travers l'imagination du spectateur, elle est continuellement revivifiée par le témoignage du performer fraîchement devenu « chorégraphe ». Les conférences de Xavier Le Roy, ainsi que celles de Jérôme Bel (*Le Dernier Spectacle (une conférence)* ou encore *Pichet Klunchun and myself*), sont présentées comme de véritables œuvres chorégraphiques :

Les pratiques chorégraphiques récentes ont pour trait particulier une production intrinsèquement critique ; les œuvres contiennent, de façon plus explicite et massive que jamais, un regard sur elles-mêmes et sur d'autres œuvres. Elles sont aussi activement discursives : elles s'attachent à défaire les représentations qui cantonnent la danse au domaine du "pré-verbal", à se "faire comprendre", et à se dégager de toute la mythologie de "mystère" qui a longtemps entouré la danse. (Ginot, 2006, p. 5)

Cette activité discursive qui accompagne (et encadre) le processus de création ne se limite plus à un caractère explicatif, en prolongement ou en complément du geste artistique, mais **présente bel et bien une composante de l'œuvre**, quand elle ne devient pas elle-même un produit dérivé et objet d'art autonome. À travers des

œuvres critiques qui renversent les codes du spectaculaire, ces démarches artistiques questionnent « l'état d'une "politique de la danse" » (Adolphe, 2004, p. 71) en renouvelant le regard et la perception du chorégraphique.

## MYTHE 1 : DU CRÉATEUR DÉMIURGE À LA MORT DE L'AUTEUR

L'idée du chorégraphe-démiurge créant dans l'isolement d'un studio de danse n'est plus la seule image véhiculée. L'attitude performative défigure l'archétype du chorégraphe longtemps présenté comme le compositeur technique du ballet, c'est-à-dire le génie organisateur, voire inventeur des pas de danse. (Roux, 2007, p. 111)

L'idéal romantique de l'artiste démiurge qui crée dans sa tour d'ivoire – et en avance sur son temps (Kandinsky, 1989) – est une conception quelque peu érodée aujourd'hui. Cette vision de l'artiste créateur va de pair avec les théories de l'art qui mettent en avant la notion d'avant-garde. Considéré comme un visionnaire, l'artiste, transcendé par des forces intérieures (sa « pulsion » créatrice), est guidé par une inspiration instinctive – on parle d'ailleurs souvent du talent de l'artiste comme d'un véritable « don ». L'œuvre se justifie alors comme l'expression singulière – et donc « authentique » – de son créateur, induisant l'idée selon laquelle la « sincérité » de l'artiste garantit une certaine pureté supposée de « vérité ». Cette conception de l'art façonne encore aujourd'hui aussi bien l'identité du chorégraphe et sa fonction sociale que les attentes du spectateur de danse.

### En quête d'authenticité...

Pour prendre un exemple parmi tant d'autres, une chorégraphe telle que Marie Chouinard déclare ainsi : « Dans mes œuvres, je n'ai pas de but autre que de donner de la beauté, de la vérité crue, de la profondeur, une connexion à la vie, et avoir du plaisir ce faisant »<sup>54</sup>. Or de quelle(s) vérité(s) parle-t-on et selon qui ? Pour les

---

<sup>54</sup> Marie Chouinard à propos de la création *Corps célestes* présentée à la Société des Arts

sociologues, cette conception héritée de la modernité entretient « le culte de la singularité » et donc « une culture de la personnalité » centrée sur le « moi » (Bell, 1979, p. 141). Pour Foucault comme pour Barthes (1984), cette figure de l'Artiste démiurge s'avère un pur produit de la société capitaliste issue d'une idéologie empiriste et rationaliste « tyranniquement centrée sur l'auteur » (p. 61). En danse, c'est d'ailleurs la « signature » du chorégraphe qui permet la « reconnaissance » de l'œuvre, à travers l'identification d'un style repérable :

On a assisté, pendant les années 80 en France, à un usage inflationniste [...] de la notion d'œuvre, liée à celle, non moins flottante, d'« auteur ». Et ceci, de façon surprenante, au moment où l'activité auctoriale du chorégraphe se réduisait à l'agencement de pures modalités spectaculaires se substituant au travail de fond qui faisait d'un créateur de la « grande modernité » l'inventeur d'un corps, d'une technique, d'une esthétique regroupant l'ensemble de ces facteurs en un langage cohérent. Alors que la notion d'auteur était partout contournée ou contestée depuis longtemps, on voyait au contraire la chorégraphie s'emparer avec ardeur de cette notion et en faire son oriflamme. (Louppe, 1997, p. 280-281)<sup>55</sup>

La notion d'auteur revient traditionnellement au chorégraphe. À propos de Karine Saporta, Muriel Guigou (2004) souligne que « La chorégraphie peut développer la singularité des mouvements des danseurs, sans pour autant leur laisser un pouvoir de création. [...] C'est l'imaginaire de la chorégraphie qui guide la manière dont le danseur va bouger » (p. 110-111). D'autres chorégraphes des années 1980 considèrent davantage le danseur comme un collaborateur. C'est notamment le cas

---

Technologiques de Montréal le 4 juin 2013.

<sup>55</sup> Pouillaude (2009) explique cette affirmation tardive de l'œuvre chorégraphique et de son auteur « comme une réaction au statut trop longtemps mineur de la danse au sein des institutions théâtrales et culturelles, comme la négation même de ce qui s'appelait "divertissement chorégraphique", a barré pendant des siècles la possibilité de l'œuvre et de l'autorité auctoriale » (p. 150).



de Jean-Claude Gallotta (dans Guigou, 2004) qui aspire à ce que les danseurs trouvent eux-mêmes « une façon d'exister "sans le biberon sacré du Maître" » (p. 159). Par ailleurs, le chorégraphe avance que « le vrai Maître est celui qui révèle ce qui est en chacun » (p. 160), soulignant paradoxalement le caractère messianique du « chorégraphe »... On touche ici au paradoxe d'une expression artistique qui, bien que reposant sur la collaboration, s'est instituée autour de la notion d'Auteur calquée sur le modèle littéraire et théâtral, comme le souligne Laurence Louppe (1997) :

Il n'est pas sûr que la notion d'auteur, rapportée à l'initiative chorégraphique, ait délivré le créateur en danse de la pression économique comme idéologique des modes de production [...]. Au contraire, la notion d'« auteur » chorégraphe soutient une certaine plus-value de la signature chorégraphique, et plus encore celle d'une étiquette qui signale (plus qu'elle ne signe, peut-être) l'importance d'un label. Le nom du chorégraphe, alors, et sa présence, justifiant à soi seul le fonctionnement d'une compagnie. (p. 281)

Bien que les chorégraphes de danse moderne aient souvent la particularité de cumuler les fonctions d'auteur et d'interprète (Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman et tant d'autres créaient des solos qu'elles interprétaient elles-mêmes), la notion de « danse d'auteur » a établi depuis les années 1980 des standards largement remis en question par les chorégraphes des années 2000 : « les notions d'œuvre et d'auteur (...) se plient en définitive aux exigences d'une économie du spectacle aujourd'hui fondée sur la figure du chorégraphe et la stabilité reconnaissable des objets » (Pouillaude, 2009, p. 150-151). Cette notion d'originalité de l'auteur est minée par le concept d'intertextualité développé par Julia Kristeva (1969), dont découle, pour Barthes (1968), la mort de l'auteur. Génette (1982) définit la notion d'« intertextualité » comme une « relation de coprésence

entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence d'un texte dans un autre » (p. 8). Tout comme la littérature présente « un tissu de citations », le spectacle est issu d'une série de réappropriations, de recyclage et de remédiation : « [le créateur] ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres » (Barthes, 1968, p. 43). C'est en ce sens que Jérôme Bel envisage la création comme une transformation d'œuvres préexistantes, « un nouveau tissage » conçu à partir de « citations » et de relectures (conscientes ou non) :

Je considère [les] travaux [des « générations précédentes »] comme un champ dans lequel je peux emprunter certains outils qu'elles ont mis à jour, je les considère miens comme je considère que toute l'histoire de l'art (et de l'humanité) m'appartient. L'histoire de l'art est un corpus, avec des solutions et des impasses, d'où je tire des lignes de fuite. Mon travail actuel n'est possible, et surtout lisible, que grâce/à cause de l'existence des leurs. (dans Ratze, 2000, p. 8)

Enfin, alors que l'écrivain travaille plutôt en solitaire (même si son texte est traversé par différentes paroles, issues de ses propres lectures, influences et références, conscientes ou non), l'œuvre chorégraphique porte en elle le sceau de la collaboration. La notion d'auteur pose ainsi un problème en danse où la création est foncièrement partagée (et de plus en plus assumée) par différentes personnes. Que ce soit entre le chorégraphe et les danseurs, ou par l'implication de toutes sortes de collaborateurs artistiques, la création surgit de la confrontation au regard de l'autre, du frottement des points de vue, de leur adéquation ou de leurs frictions au sein du projet artistique : « Nos idées naissent d'un échange et sont, par la même, intrinsèquement dialogiques. La collaboration ne fait que rendre explicite cette vérité première » (Van Imschoot, dans Rousier, 2003, p. 338).

### **La Mort du chorégraphe**

Influencés par les artistes iconoclastes et anticonformistes issus du champ des arts visuels (Marcel Duchamp, Fluxus, Joseph Beuys, Maurizio Catellan...), nombre de chorégraphes actuels déconstruisent les notions d'auteur et d'œuvre en déplaçant le statut même de leur fonction au sein de leurs travaux (Xavier Le Roy, Olga de Sotto, Loïc Touzé, Tino Seghal...). Le chorégraphe n'est désormais plus le seul signataire du projet. Son statut évolue au gré des nouvelles conceptions (tant esthétiques qu'idéologiques) de la danse, du spectacle et de la notion de représentation. Son processus de création ne tend plus tant à l'affirmation d'une signature chorégraphique – « chorégrapheur » au sens de développer une « écriture » singulière du mouvement à partir de partis pris corporels – qu'au partage d'une réflexion collective.

Le chorégraphe devient davantage le coordinateur et l'initiateur du projet chorégraphique dont les danseurs ne sont plus seulement les simples exécutants mais des collaborateurs et co-créateurs à part entière. Leurs propositions nuancent et colorent inmanquablement le processus de création et l'écriture chorégraphique. Loïc Touzé (dans Roux, 2007) préfère se nommer « meneur de jeu » plutôt que « chorégraphe », car il se considère avant tout comme celui « qui établit les règles, qui trouve un terrain, qui réunit les joueurs et qui propose aux autres de jouer » (p. 113). Le modèle de production basé sur la figure de l'auteur cède sa place à de nouveaux modes de création revendiquant la collaboration. Les œuvres collectives déjouent le statut d'auteur unique, tandis que certains chorégraphes poussent le vice (et la question) jusqu'à transgresser leur fonction en confiant à quelqu'un d'autre la composition chorégraphique de leurs pièces sous forme de commandes et

de commissariat, ou encore en dérobant<sup>56</sup> l'œuvre d'un pair par le biais de citations, de relectures et de remix. Ces pratiques collaboratives en danse font écho à une nouvelle réalité sociale basée sur le paradigme de l'échange et du partage : colocation, coopérative, copropriété, auto-partage, regroupements, collectifs ou consortiums... La vie quotidienne et l'organisation sociale sont de plus en plus régulées et organisées autour de cette notion de partage des ressources et de mises en commun (réseaux sociaux et autres plateformes d'échanges). Cette nouvelle réalité induit une mutation du paradigme de production. On pourrait d'ailleurs se demander si après le mythe de l'artiste démiurge, on n'assiste pas au mythe de la collaboration et du partage.

En littérature, « la mort de l'auteur » (Barthes, 1984) a constitué le *credo* théorique et politique du poststructuralisme qui s'érigeait contre le logocentrisme et la critique littéraire traditionnelle basée sur la biographie de l'écrivain. Ce renversement de la figure tutélaire de l'auteur fait écho au climat de contestation anti-autoritariste de 1968 à travers l'épuration du texte, le brouillage de la narration, le recours à des procédés d'écriture collective ou aléatoires. Cet effacement de l'auteur a transformé la littérature moderne en substituant le langage à l'écrivain afin de créer un *espace neutre* « où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (p. 61). Pour le philosophe, l'écriture naît quand la figure de son créateur disparaît : « écrire, c'est

---

<sup>56</sup> Bel est particulièrement inspiré par la production de l'artiste Maurizio Cattelan dont plusieurs expositions ont été conçues autour de copies et de vols d'œuvres, telles que *Another fucking ready-made* (1996) qui expose dans un centre d'art d'Amsterdam le butin mis en cartons d'un cambriolage réalisé la veille à la Bloom Gallery. À travers ses fraudes artistiques, Cattelan interroge le droit d'auteur pour déjouer et critiquer le système de l'art et son marché basé autour de la figure de l'auteur (les œuvres d'art sont ainsi protégées par la loi sur le droit d'auteur qui condamne le plagiat) : « Cette esthétique du ravissement applique à la réalité un des principes mis en œuvre par le Nouveau Roman, se singularisant par l'absence de héros » (Bezzan, 2004).

(...) atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi" » (p. 62). Dans ce contexte, l'écriture devient un *acte performatif* lorsque « l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère » : « tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. (...) écrire ne peut plus désigner une opération (...) de représentation » (p. 64).

Je pourrais ainsi paraphraser Barthes (1968) en remplaçant le mot « texte » par l'expression « spectacle de danse » : un *spectacle de danse* ne dégage pas « un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" [du Chorégraphe]-Dieu), mais un espace à dimension multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle » (p. 43). Toute l'œuvre de Jérôme Bel repose à ce titre sur le concept de « l'intertextualité »<sup>57</sup>. Au sein même de la composition du spectacle, les corps et objets mis en scène jouent constamment sur d'innombrables références (codes, images, symboles...). Ce « feuilleté du sens » s'organise à travers une superposition de moments qui se renvoient les uns aux autres (Fontaine, 2004, p. 101). Comme Barthes pour la pratique du Texte, je considère la danse non pas comme un ensemble de signes à « traduire » ou « décoder », mais plutôt comme une expérience à éprouver, un jeu, une relation à *tisser*. L'expression « texture » évoque à ce titre davantage la relation à l'œuvre entre les différents éléments qui composent la création et dont l'intertextualité – ou les interrelations – se développe à différents niveaux dans un effet kaléidoscopique.

---

<sup>57</sup> Barthes (1985) distingue l'œuvre littéraire (liée à la Doxa, à la figure de l'Auteur, au Signifié et à une herméneutique) de la pratique du Texte (paradoxale, signifiante, symbolique, plurielle, subversive). Pour le philosophe le « Texte », au sens moderne, « n'est pas un produit esthétique [mais] une pratique signifiante ; (...) ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu ; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement » (p. 13).

### **L'originalité de l'œuvre**

La construction de la figure de l'écrivain-artisan s'est achevée avec la Modernité dans « l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre : (...) une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre » (p. 172). En décalage par rapport à l'histoire de la littérature et des arts visuels, le « meurtre » de la danse s'est plutôt perpétré dans les années 1960 avec les danseurs postmodernes qui ont engagé, via leur « esthétique du refus », une destruction de l'art chorégraphique institué comme une forme d'écriture soumise à la figure d'un « auteur ». Surgissent alors, dans un vent de contestation qui dépasse largement la sphère de la danse, des essais et recherches chorégraphiques soumis à des règles de composition relativement inédites en danse, notamment l'instantané, le hasard et l'aléatoire.

Bien qu'adoptant des styles distincts et des formes très diverses (œuvres aux durées variables, créées pour certaines hors du contexte de la scène théâtrale, signatures collectives, etc.), les chorégraphes « postmodernes » partagent un même état d'esprit à travers le « refus » du spectaculaire. Si la danse moderne privilégie l'expression, la danse postmoderne favorise plutôt le processus : « le chorégraphe devient un critique, qui éduque le regard du spectateur en défiant ses attentes, en faisant ressortir des détails de la danse pour permettre un examen plus attentif, en la commentant au fur et à mesure de son déroulement » (Banes, 2002, p. 62). Une distance s'instaure par le biais de stratégies déconstructrices : simplifier la chorégraphie pour contourner la technique, privilégier l'action au mouvement dansé, le temps réel à la rythmique, montrer le processus de création, mettre en scène des corps non-danseurs, etc.

En danse, la figure de l'auteur semble étroitement liée à la question du sens. Le désir de signification des chorégraphes des années 1980 correspond à « un besoin urgent de rouvrir la question du contenu » avec la question « qu'est-ce que cela signifie ? » (Banes, 2002, p. 29-30). Ce retour à l'expression – ou encore « retour du refoulé » (Febvre, 1995, p. 27) – correspond également à un ré-engouement pour les formes chorégraphiques attachées à la figure du chorégraphe, qu'on nomme d'ailleurs les « danses d'auteur » en lien avec le cinéma d'auteur. Par ce retour à la signification<sup>58</sup>, il s'agit de (re)donner au spectacle un sens non pas univoque et narratif, mais pluriel à travers une direction thématique, poétique, symbolique ou encore formelle. Les chorégraphes des années 1980 s'attachent davantage au « récit » (au sens large) du spectacle. Quand les critiques parlent d'un « retour à la signification » au sujet des pièces performatives des années 2000, incluant celles de Jérôme Bel, ils désignent avant tout leur tendance (auto)réflexive et conceptuelle. Bien que l'on puisse souligner un retour à la démarche analytique et à la mise à distance du médium amorcées par les danseurs postmodernes, il ne s'agit plus tant de se poser la question « qu'est-ce que la danse ? » ou encore « comment danser ? », mais plutôt « qu'est-ce qui fait œuvre ? » Et jusqu'où ?

Si l'écrivain contemporain « ne croit plus » à l'Auteur, Barthes (1984) conclut que « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination » ou encore que « la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur » (p. 69). Toutefois, cette mort de l'auteur est symbolique. En effet, elle ne signifie pas l'absence d'auteur, ni l'absence de style, mais tout simplement l'effacement des indices de sa présence. Au théâtre, Brecht illustre cette disparition de l'auteur par son procédé de

---

<sup>58</sup> Sally Banes (2002) note ainsi un essoufflement concernant la démarche des chorégraphes postmodernes : « D'avoir à ce point élagué le sens (autre que réflexif), la danse donne l'impression aux jeunes spectateurs et chorégraphes de n'en avoir aucun » (p. 29)

« distanciation » : en rompant avec l'illusion théâtrale, le metteur en scène cherche à susciter la réflexion du spectateur plus que son identification. Le théâtre de Brecht ne vise plus à « faire croire » à une fiction – il rompt ainsi avec le fameux « comme si » du théâtre – mais à attiser l'esprit critique du public. En danse, la figure du chorégraphe s'efface à travers l'absence du signe stylistique ou technique « délaissant la toute-puissance du "Moi" créateur » (Huesca, 2012, p. 156). C'est ce qui se joue dans les pièces de Bel quand le créateur privilégie, outre l'absence d'effets et la réduction du spectaculaire, la performativité de l'action et son potentiel discursif plutôt que la recherche de mouvements stylisés et le potentiel expressif du corps dansant.

Cette disparition de la figure du chorégraphe via l'effacement des signes de la danse donne lieu à une forme de degré zéro de l'écriture scénique qui favorise *la naissance du spectateur* comme vecteur d'imaginaires et prolongement de l'œuvre : « Le public de mes spectacles doit bosser, je dis toujours que mes pièces sont coproduites par le public, j'ai besoin de l'interprétation du public de mes pièces. Le public me répond, il parachève le travail, il voit ce que moi je ne peux plus voir » (Bel, dans Arvers, 2004). Désormais, l'esthétique ne se base plus sur une « vérité » profonde à déceler ni sur un style – ou « langage » – chorégraphique à distinguer, mais assume sa dimension herméneutique. Le spectateur s'approprie l'œuvre. D'ailleurs, les recherches actuellement entreprises sur la réception offrent dorénavant au public une place centrale<sup>59</sup>, soulignant la sensation plus que le Sens, sans toutefois l'annuler ni l'éviter puisqu'ils sont indissociables.

---

<sup>59</sup> En témoignent les recherches récentes dans le domaine des pratiques spectatorielles, notamment sous l'égide d'André Helbo à l'université libre de Belgique.



Si les artistes chorégraphiques « ne croient plus » en cette figure de l'Auteur, c'est parce qu'ils n'en doutent plus. Il ne s'agit donc plus d'affirmer son unicité, car son point de vue singulier émane de l'œuvre de manière intrinsèque. Soulagé de cette nécessité de « signer » l'œuvre, il s'agit alors d'ouvrir le sens et d'accepter que l'œuvre lui échappe – ce qui n'en fait pas moins un « auteur ». Le comble étant atteint avec la pièce *Xavier Le Roy* pour laquelle Jérôme Bel a engagé un chorégraphe pour créer à sa place. Il a ainsi « sous-traité » la création de son œuvre à un pair qui a répondu à la commande en chorégraphiant à *la manière* de Bel, creusant et brouillant davantage la question de la signature d'une œuvre chorégraphique en faisant de Jérôme Bel une « marque »<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Cette notion d'auteur est également questionnée avec *Le Dernier Spectacle* conçu par Jérôme Bel mais présentant une « chorégraphie » de Suzanne Linke.

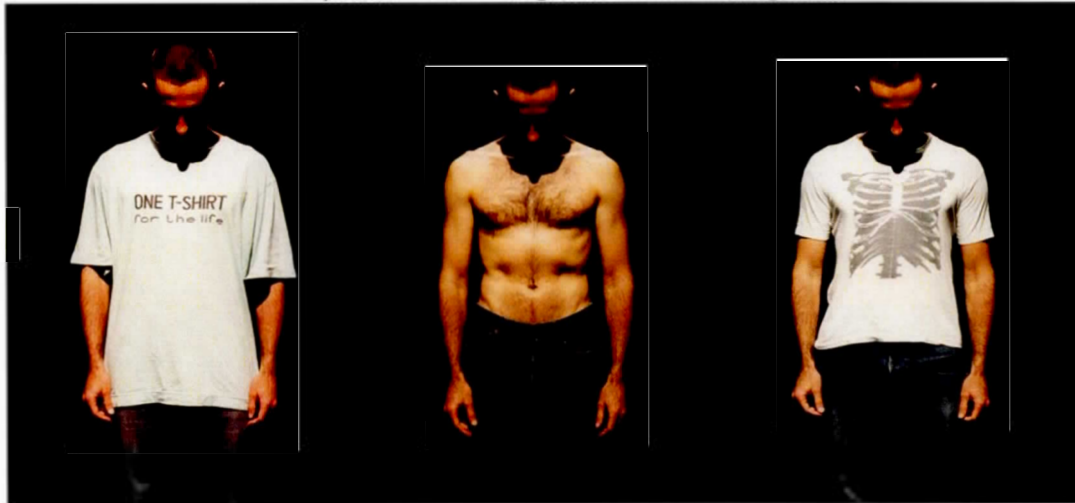
## Intermède #1 : Deuil

*Shirtologie (1997) : Premier solo de Frédéric Seguet*

*Seul sur scène, sous une douche de lumière, le front baissé, tu retires un à un une série de t-shirts aux imprimés distincts. Des années et des nombres défilent de manière décroissante, mémoires collectives de dates historiques à venir ou passées, mêlées à des marques et slogans publicitaires : « Macau 1999 », « 1992 : Euro Disney », « The original 501 USA », « 99% Angel », « France 98 Coupe du Monde »... Seul point commun : une succession de chiffres. S'ensuit une série de maillots sportifs : 13, 9, 6, 5, 4, 3, 2... Ce compte à rebours, présenté en guise d'introduction, rappelle le décompte précédant un film de cinéma. Le spectacle va commencer...*

*Non sans poésie, cet effeuillage épluche une à une les couches identitaires et culturelles qui recouvrent ton corps de danseur : le langage, le sport, le mouvement, la mode, le spectacle, l'histoire, l'art, le symbole, le temps, l'humain... Dans Shirtologie, les numéros se succèdent jusqu'au dernier qui affiche : « One t-shirt for the life ». Une fois ce dernier t-shirt retiré, tu t'exposes torse nu. On pense être arrivé au bout : l'humain sous les couches de vêtements (et de sens), l'individu sous le numéro, la chair sous l'artifice. Et pourtant, tu te baisses pour ramasser et enfiler un ultime t-shirt : le squelette d'une cage thoracique. Au-delà du nu, l'intérieur du corps. Sous la peau, les os. Sous l'enveloppe, l'être. Sous le vivant, la mort. Sous la représentation, le réel. Sous le signe, le sens... Et, en-deçà de la signification, la sensation.*

**Figure 0.1** Jérôme Bel. *Shirtologie* (1997)  
 Sur les photos : Frédéric Seguette © Herman Sorgeloos



*Par cet exercice, tu engages une série de deuils. Tout d'abord, le deuil d'une certaine danse dans l'abandon d'une virtuosité du mouvement à travers la répétition d'un geste quotidien qui consiste à retirer un t-shirt. Ensuite, le deuil de « l'expression » du danseur qui, paradoxalement, démultiplie le(s) sens de l'œuvre. Enfin, le deuil du chorégraphe dont les marques de la présence s'effacent sous les t-shirts, entraînant alors le deuil de l'invention qui n'empêche pas l'imaginaire (ni l'émotion) de jaillir sous l'anonymat d'un corps ordinaire. Ces deuils imposent un travail de résilience tant au niveau du créateur, qu'au niveau de l'interprète et du spectateur. Au fond, que (nous) reste-t-il ?*

(journal de spectatrice, juin 1997)

\*\*\*

## 1. LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE CHORÉGRAPHIQUE

Le glissement de la chorégraphie vers la dramaturgie dans *nom donné par l'auteur*

L'ensemble de l'œuvre de Jérôme Bel est directement influencé, voire contaminé, par la pensée poststructuraliste, en particulier celle, revendiquée par l'artiste lui-même, de Roland Barthes<sup>61</sup>. Le chorégraphe raconte souvent s'être offert le « luxe » de lire pendant deux ans des ouvrages philosophiques. Il aime appeler cette période, ses « années immobiles », en référence à la biographie de Marguerite Yourcenar :

Pendant deux ans, je reste chez moi à bouquiner... (...) Je lis six heures par jour. (...) Je lis beaucoup Duchamp, principalement Barthes, Deleuze, Foucault, Althusser, l'école française, Lévi-Strauss. [...] Mon grand drame c'est de ne pas avoir assez de textes sur la danse. (...) C'est un manque textuel. D'ailleurs, à la place des mots « littérature » ou « théâtre », je mettais « danse », je changeais le mot mentalement, pour essayer de voir comment ça pouvait fonctionner avec la danse. (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 7-8)

Nourrie par les théories philosophiques de Roland Barthes, l'élaboration de *nom donné par l'auteur*, sa première pièce créée en 1994, s'effectue durant cette période ascétique et s'articule autour de la question : « Qu'est-ce qu'un spectacle ? ». Incorporant la pensée poststructuraliste, l'œuvre déconstruit les éléments qui fondent le spectacle vivant, littéralement mis en pièces pour l'occasion par une espèce de « degré zéro de la chorégraphie » qui réduit, avec humour, les codes de la représentation.

---

<sup>61</sup> L'identification du chorégraphe au sémiologue est telle que le nom de sa compagnie porte ses initiales : « R.B. ».

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, dès le premier chapitre consacré à la question « Qu'est-ce que l'écriture ? », Barthes (1972) distingue la langue de l'écriture : alors que « la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque » (p. 177), l'écriture est une « fonction », c'est-à-dire « le rapport entre la création et la société » ou encore « une façon de penser la Littérature » (p. 180). Pour le sémiologue, « L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir » (p. 181). En appliquant, comme Jérôme Bel, les concepts de Barthes au champ chorégraphique, je pourrais établir une distinction similaire entre la « danse » et la « chorégraphie ». En effet, si l'on considère la danse comme « un corps de prescriptions et d'habitudes », relativement commun à tous les danseurs liés à certaines techniques de corps propres à leur époque et à leur formation respective, la chorégraphie en serait une fonction, c'est-à-dire « le rapport entre la création et la société », soit : *une façon de penser la Danse*, en lien ou en rupture avec l'histoire de la danse et l'histoire de l'art, ainsi qu'avec le contexte social et politique dans lequel ils s'inscrivent.

*Nom donné par l'auteur* demeure sans doute l'œuvre de Jérôme Bel la plus radicale dans ses partis pris de (dé)mise en scène<sup>62</sup> : sans musique, ni pas de danse, le chorégraphe met en scène dix objets qui, suivant une logique tantôt sémiologique, tantôt poétique, se transfigurent. Il s'agira au cours de ce chapitre de repérer comment s'organise cette (dé)composition du spectacle de danse. Réduit à son strict minimum, qu'est-ce qui fait, malgré tout, office d'œuvre ? J'étudierai comment ce degré zéro de la chorégraphie s'élabore dans *nom donné par l'auteur* à partir de trois axes principaux qui me semblent caractériser l'ensemble de l'œuvre de Bel : la disparition des signes traditionnels de la « danse », la réduction des éléments du

---

<sup>62</sup> Cette « démise » en scène correspond bel et bien, nous le verrons, à une véritable mise en scène.

spectaculaire et la mise en scène du banal. Bien que minée, la magie du spectacle opère pourtant au cœur de cette déconstruction par le biais de la performativité des objets et du corps. Malgré son dénuement, on assiste à une « danse discursive » – sous la forme d’un méta-spectacle – qui ne se réduit pas à ce que l’œuvre me « dit » ou m’amène à penser, mais se prolonge dans sa perception sensible (ce que l’œuvre m’invite à *ressentir*).

Par conséquent, même si l’aspect discursif semble primer pour le créateur qui déclare se soucier principalement du « sens », une signature chorégraphique émerge pourtant dans la *texture* de l’œuvre, à travers ses choix dramaturgiques, son organisation de l’espace et du temps, ainsi que par la mise en jeu des corps sur scène, à commencer par la posture des danseurs. L’écriture dramaturgique dont il sera question dans ce chapitre est un des éléments qui la compose.

### 1.1. Une chorégraphie sans danse ?

Christophe Wavelet (2005) [à propos de *nom donné par l’auteur*] : Les différentes séquences travaillées mises bout à bout font une heure de spectacle. Sans danse. Alors quel statut à cet objet ? Est-ce une œuvre de plasticien, de chorégraphe, de metteur en scène, une performance ?

Jérôme Bel : L’intitulé est décidé : c’est « un spectacle de Jérôme Bel ». On ne met pas « chorégraphie » ou « chorégraphe : Jérôme Bel », ni « danseur ». (...) Avec [le mot] « spectacle », j’ouvre les possibilités pour ne pas trop définir. (p. 11)

Un tapis, une salière, une lampe de poche, un sèche-cheveux, un ballon, un billet de banque, un dictionnaire, un aspirateur, un tabouret et une paire de patins à glace. Plutôt que d’exécuter des phrases de mouvement, les danseurs de *nom donné par l’auteur* manipulent dix objets qui, par leur mise en scène, génèrent des images et du sens. On pourrait décrire ce « spectacle » comme une installation performative. Et pourtant, nous sommes au théâtre, assis pendant cinquante minutes, à observer

cet étrange rituel organisé. Il y a donc un début et une fin. La succession d'actions construit une ligne, une méthode, un système, une progression. Pour beaucoup de spectateurs, il ne se passe « rien ». Et pourtant, deux danseurs sont présents sur scène<sup>63</sup> dans une partition chorégraphique si réduite que Bel lui-même considère ce spectacle non pas comme un duo, mais comme « une pièce pour dix objets ». L'économie du mouvement et l'effacement des danseurs surignent la présence des objets.

**Figure 1.1** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
Sur la photo : Frédéric Seguet et Jérôme Bel © Herman Sorgeloos



<sup>63</sup> N.B. : À la création, il s'agit de Jérôme Bel et Frédéric Seguet. Depuis, la pièce est souvent interprétée par Frédéric Seguet et Claire Haenni qui introduisent, malgré le désir d'épuration du chorégraphe, une dimension dramatique (et sociale) à travers le couple homme/femme face aux objets ménagers.

### 1.1.1. Une danse impossible

Nous voulions avant tout danser autour des objets. Or, au bout d'une heure, nous n'avions toujours pas dansé ! (Bel, dans Filiberti, 2000, p. 2)

Si « la modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible » (Barthes, 1972, p. 194), qu'en serait-il de la recherche d'une danse *impossible* qui s'émanciperait de ses conventions ? Cette recherche de neutralité à travers une « absence idéale du style » propre au degré zéro de l'écriture, représente aussi un *style de l'absence*, proposant des chorégraphies sans danse<sup>64</sup>. La chorégraphie s'élabore alors autour de l'absence de signes de danse (mouvements, phrasé, enchaînement physique, dépense énergétique, virtuosité...) et accède ainsi à une forme de « négation » – souvent désignée sous le terme de « non-danse »<sup>65</sup>.

Cette négation recherche paradoxalement une certaine pureté dans l'absence de signe de danse (et de spectacle). Pour Julia Kristeva (1969), la négation agit comme une affirmation dans le langage poétique qui représente pour la sémiologue « le seul système où la contradiction n'est pas non-sens mais définition ; où la négation détermine et où les ensembles vides sont un mode d'enchaînement particulièrement signifiant » (p. 129). C'est en s'inscrivant en tant que négatif de l'écriture chorégraphique que la proposition d'une danse impossible s'affirme à travers un spectacle « en creux »<sup>66</sup>. Au-delà d'une écriture chorégraphique

---

<sup>64</sup> J'applique ici à la danse ce que Barthes (1972) écrit à propos de littérature concernant la recherche utopique d'une forme de degré zéro de l'écriture : « Cette parole transparente (...) accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme » (p. 60).

<sup>65</sup> Cf. *supra* « Danse ou non-danse ? *That is not the question* ».

<sup>66</sup> Cf. 4.2. Activer...



déconstruite, voire absente ou impossible, on assiste à une (dé)mise en scène du corps et du geste.

Soustraire le mouvement dansé de la partition chorégraphique engage une forme d'écriture scénique à partir de laquelle Jérôme Bel (dans Wavelet, 2005) forge son propre « style » :

On devait disparaître. Lors de ma dernière tournée en 1989 avec L'Esquisse à Tokyo, on est allé voir le Kabuki. J'avais trouvé ça extraordinaire, en particulier les personnages habillés en noir qui viennent faire des changements à vue. Et la convention au Japon est qu'on ne les voit pas, ce qui m'avait beaucoup plu. Je m'étais donc dit que l'on serait des sortes de marionnettistes qui déplaceraient les objets. (p. 12)

La présence des danseurs s'efface au profit des objets qui deviennent tout à la fois sujets de la pièce et porteurs de sens, réactivant les questions de David Gordon (Le Moal, 2000) : « Après la contraction et la pirouette, où pouvait aller la danse ? (...) La danse a répondu et continue à répondre à des questions. Une chaise peut-elle danser ? ».

Si ce spectacle, tenant davantage du *ready-made* que de la chorégraphie, peut décontenancer le public par son absence de danse, le spectateur attentif (ou astucieux ?) peut repérer le mouvement – et la véritable chorégraphie de la pièce – en déplaçant son regard du corps des manipulateurs aux objets eux-mêmes. Ce glissement génère une mutation du regard. Focalisée sur les manipulateurs, l'attention du spectateur attend tout d'eux (mouvement, actions, événements, phrasé, poésie, émotion, etc.), manquant tout ce qui se joue à travers les objets et les relations qui s'établissent entre eux (rapport de formes, de poids, de taille...).

Si la « danse » émerge, ce n'est pas dans le corps des interprètes, mais à travers le mouvement même des objets qu'ils manipulent, telles des marionnettes à qui ils donnent vie : « Quelques années après, en regardant la vidéo, je me suis aperçu que cette pièce est une "chorégraphie". Au lieu de travailler avec dix danseurs, j'ai travaillé avec dix objets » (Bel, dans Filiberti, 2000, p. 1). Bel explique cette nécessité pour lui de « disparaître » en tant que danseur afin que les objets prennent littéralement sa place. Les pages d'un dictionnaire se mettent alors à danser, la salière suscite l'émotion en se déversant et l'aspirateur se métamorphose en créature symbolique... En devenant les manipulateurs du spectacle – et donc du public –, les danseurs n'en sont plus les instruments. Ce n'est plus tant le « mouvement » qui génère la chorégraphie, que le tissage des relations qu'établissent les objets sur scène à travers leur organisation spatiale.

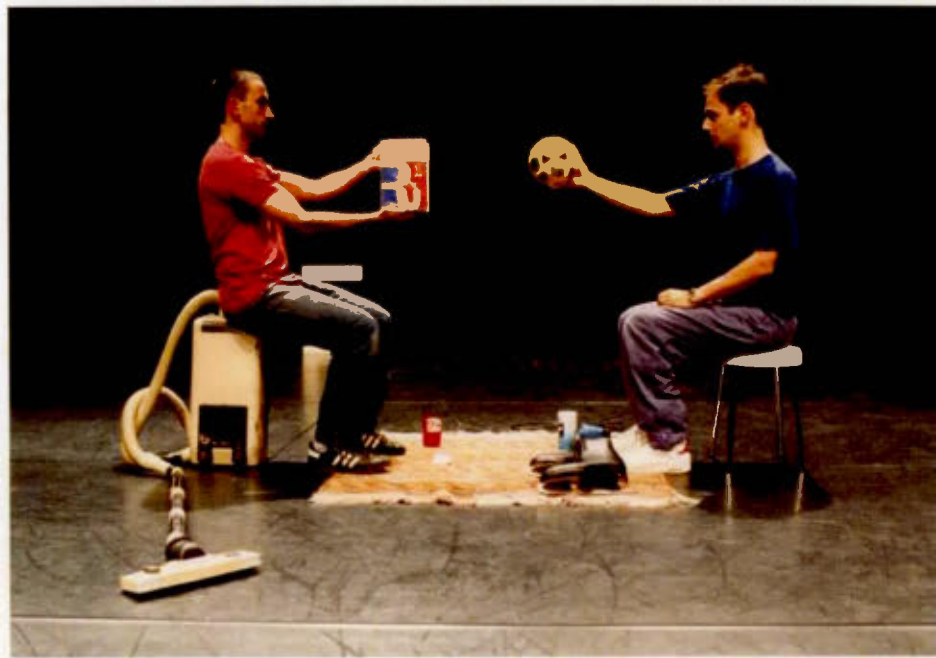
### **1.1.2. L'empire du Sens...**

Il a fallu que je sacrifie la danse, ou disons le mouvement – car mon travail entretient toujours un rapport à la danse, mais il est principalement discursif – pour que les opérations, que j'ai produites, puissent être visibles. (Bel, 2013, p. 53)

Présentés deux par deux à la manière du jeu « Roche, papier, ciseaux », les objets semblent, à première vue, former des couples fortuits. Ont-ils une symbolique ? De par leur banalité, nous entretenons un rapport particulier, si ce n'est quotidien, avec eux. Ont-ils été choisis parcimonieusement pour ce qu'ils « représentent » ou par le fruit du hasard pour composer une chorégraphie d'objets tenant davantage du collage que du théâtre d'objets ?

Malgré l'absurdité apparente des associations, une relation s'établit dans chaque couple d'objets, notamment à travers leurs différences. De la même manière qu'entre deux interprètes présents sur scène, « la nécessité biologique de fabuler » incite le public à créer inévitablement un lien entre eux, et parfois même tout un récit !<sup>67</sup> Deleuze (1984) disait ainsi : « entre deux figures, toujours une histoire se glisse » (p. 10). Les objets, comme les corps, produisent du sens à partir du moment où ils sont exposés.

**Figure 1.2** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
Sur la photo : Frédéric Seguet et Jérôme Bel © Herman Sorgeloos



<sup>67</sup> L'expression entre guillemets est empruntée à Umberto Eco dans un entretien avec Pierre Boncenne et Alain Jaubert réalisé en 1988 pour l'émission *Filmer la pensée : Umberto Eco, à bâtons rompus* (Vidéo Les Beaux Jours, INA, FR3, Université de Strasbourg). Umberto Eco (1965) parle du « flair sémiologique » proposé par Barthes, c'est-à-dire « cette capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits, d'identifier des messages là où on serait incité à ne voir que des gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne reconnaître que des choses » (p. 10).

Prenons par exemple le premier « couple » d'objets : le dictionnaire et le ballon. Leur simple coprésence suffit à créer du sens. Au-delà de l'opposition formelle de ces deux objets (l'un parallélépipédique, l'autre sphérique), leur confrontation suggère-t-elle une incompatibilité – ou incommunicabilité – entre les deux « personnages » qui les brandissent ? Si chaque objet représente la personne qui le tend, le spectateur peut alors interpréter ce binôme comme la confrontation de deux concepts souvent opposés : le savoir et le jeu, ou encore le sens et le plaisir. De là, il pourrait s'amuser à y lire une métonymie de chaque fonction : celui qui tend le dictionnaire serait le « chorégraphe » assis en face du « danseur » représenté par un ballon symbolisant à la fois le jeu et l'adresse. Enfin, le spectateur à « l'appétit sémiotisant » (Febvre, 1995, p. 63) le plus redoutable pourrait aussi bien y voir une symbolique liée à la danse contemporaine en tant que mariage entre le corps et l'esprit<sup>68</sup>. Le spectateur est ainsi stimulé au fur et mesure qu'il perçoit (trouve ou construit) du sens.

L'action de désigner des objets instaure un jeu sémiologique à travers lequel l'artiste invente « des trajectoires entre les signes » (Bourriaud, 2003, p. 117)<sup>69</sup>. Suivant la manière dont ils sont agencés, les couples d'objets forment différents syntagmes<sup>70</sup>. Par exemple : la salière qui se vide face au billet de banque semble symboliser le temps (le sablier) associé à un signe mercantile, sous-entendu implicite à

---

<sup>68</sup> Le fait de présenter régulièrement cette pièce dans mes cours d'esthétique me démontre combien l'œuvre demeure « ouverte » et ses lectures (ou interprétations) infinies.

<sup>69</sup> En tant que « sémionaute », selon le terme définit par Nicolas Bourriaud (1998), « l'artiste d'aujourd'hui apparaît comme un opérateur de signes, qui modélise les structures de production afin d'en fournir des doubles signifiants » (p. 112).

<sup>70</sup> Un « syntagme » est une association d'éléments formant une unité fonctionnelle, constituant une unité sémantique, mais dont chaque constituant, parce que dissociable, conserve sa signification propre. En linguistique, le syntagme désigne le déroulement linéaire d'un énoncé qui s'oppose au « paradigme » vecteur de simultanéité.

l'expression stéréotypée : « Le temps, c'est de l'argent ». L'agencement spatial des objets permet le jeu de mots<sup>71</sup> et le spectacle devient une série d'énigmes à décoder. Parfois, le sens se construit rétroactivement, en lien avec l'image précédente, le spectateur reconstituant des liaisons sémantiques à partir des indices mis en scène.

Ce dispositif performatif de la pièce implique pour le public d'accepter de « jouer le jeu » afin de *comprendre* :

Certains [spectateurs] ont été très enthousiastes et d'autres n'ont pas supporté : ils n'ont pas compris [ou] se sont endormis. Ça peut être très ennuyeux, il faut le dire. Puisque ce n'est qu'une ligne et si on ne la chope pas, il n'y a pas dix milles trucs qui se passent. Par contre, si on s'aligne, il y a des gens qui comprennent. La preuve : la pièce continue à jouer depuis... (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 12)

Toutefois, bien que déterminante dans les pièces de Bel, la présence du sens se distille non pas pour décrypter un message caché, mais pour construire « des » sens, l'œuvre échappant aux intentions de son créateur à partir du moment où le spectateur s'en empare : « On ne sait jamais si le signe se suffit à lui-même ou s'il renvoie à un ensemble de significations préexistantes ; ce trouble produit un effet dévastateur sur l'effet-vérité du spectacle et sur l'effet de procuration produit par l'illusion théâtrale » (Fontaine, 2004, p. 101). Quand le ballon est éclairé par la lampe de poche, j'y vois la représentation d'une planète éclairée par le soleil, signifiant alors la notion d'« espace ». Ensuite, le ballon est présenté avec la salière. Mon esprit établit aussitôt un lien avec la séquence précédente : si le ballon et la

---

<sup>71</sup> Un an plus tard, dans *Jérôme Bel*, sa pièce éponyme créée en 1995, le chorégraphe applique ce procédé directement sur les danseurs afin d'obtenir des *jeux de corps*. Cf. chapitre 2 : « Ceci est mon corps ».

lampe représentaient la notion d'espace, le ballon associé avec la salière, qui représentait précédemment la notion de temps, pourrait signifier, telle une espèce de rébus, la notion d'« espace-temps ». Au fur et à mesure des associations, les objets se dotent de différents signifiés et le sens glisse. Si mouvement il y a, il se situe davantage à travers le jeu infini de l'interprétation.

### 1.1.3. L'écriture dramaturgique

Si, pour Barthes, l'écriture est « l'invention d'un langage », pour Bel (dans Filiberti, 2000, p. 2), la chorégraphie est avant tout « un style, une écriture chorégraphique » propre à un « auteur », en l'occurrence le chorégraphe. Bien qu'en danse la fonction auctoriale soit une notion discutable<sup>72</sup>, étymologiquement, le terme « chorégraphie » désigne « l'écriture » de la danse, induisant la notion de composition par l'inscription du mouvement et du corps dans l'espace et dans le temps.

Dès qu'il y a inscription du geste dans l'espace, il y a *sens*. En admettant sa prédominance à « produire du sens » dans son travail, Bel (dans Wavelet, 2005, p. 12) avoue son incapacité à créer du mouvement « gratuitement ». Dans ses pièces, les actions ne sont engagées ni pour « faire beau », ni pour véhiculer une émotion, mais pour *signifier* :

Ce qui me manquait dans les spectacles que je voyais, c'était l'articulation des choses, ce que j'appelle aussi la « dramaturgie ». (...) Ce que j'ai voulu faire consistait à remettre non pas une linéarité mais une construction du début à la fin qui était plutôt d'ordre littéraire, ou cinématographique probablement. Profiter de la cassure que la danse a

---

<sup>72</sup> Cf. Mythe 1 : Du créateur démiurge à la mort de l'auteur.

apportée par rapport à la narration, mais en rajouter par dessus. (...) Par exemple, dans [les films d']Hitchcock, (...) chaque plan est indépendant et en même temps rajoute quelque chose à l'histoire. Ça m'intéresse beaucoup (...). En danse, ça n'existe pas beaucoup. (p. 20-21)<sup>73</sup>

Les créations de Jérôme Bel s'élaborent à partir d'un travail d'écriture généralement solitaire<sup>74</sup>. Le chorégraphe explique en effet travailler à l'écriture de ses spectacles avant de rencontrer les interprètes et pour vérifier son potentiel performatif. Cette façon de procéder met en jeu, selon Christophe Wavelet (2005), « un système médité qui rend nécessaire l'élaboration préalable » (p. 20) qu'il décrit également comme un « parti pris du "tout compositionnel" » où « tout est écrit » (p. 21). L'absence de danse ouvre alors sur une forme particulière de composition scénique : « Ce qui m'intéresse, c'est la construction ou l'élaboration de la pensée durant la pièce, de quelque chose qui avance au fur et à mesure » (Bel, dans Fontaine, 2004, p. 98). Bien qu'il ne s'agisse pas pour le chorégraphe de créer une œuvre narrative, le fil dramaturgique s'avère primordial : « Je n'emploie pas le mot "narration", mais le mot "dramaturgie", c'est-à-dire l'élaboration d'un sens, qui ne veut pas dire une histoire » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 21). La dramaturgie propose au spectateur un fil conducteur au cœur du labyrinthe de l'œuvre chorégraphique :

J'ai dû faire des choses très simples. [Cependant] il y a une complexité dramaturgique au niveau du sens : il y a des pièges, on comprend cette scène-là quinze minutes après, etc. Ça pose beaucoup de problèmes car les spectateurs n'avaient pas du tout l'habitude : ils étaient là, dans l'instant. Dans beaucoup de productions [en danse], on ne se pose pas la

---

<sup>73</sup> Je souligne.

<sup>74</sup> Bien qu'il endosse la signature de l'œuvre, Bel (dans Wavelet, 2005) a néanmoins toujours déclaré partager la paternité de *nom donné par l'auteur* avec le danseur Frédéric Seguet avec qui il a entièrement conçu le spectacle : « je dis toujours que je suis à 51% pour rester l'auteur et lui 49% [même si] je pense qu'il l'était beaucoup plus » (p. 20).

question de ce qui s'est passé avant et de ce qui se passera après. Or pour moi, au contraire, tout repose là-dessus. (p. 21)

Bien que le travail du créateur élabore davantage une dramaturgie (l'écriture du spectacle) qu'une « choré-graphie » au sens strict (l'écriture de la danse), un « mouvement » se dessine néanmoins à travers les objets déplacés et manipulés par les danseurs tout au long du spectacle, ainsi qu'au niveau de la relation (poétique) qui se joue entre eux et les objets (tel un pas de deux). En ce sens, la dramaturgie de la pièce relève d'une construction spatio-temporelle précise.

En prenant la « chorégraphie » comme un agencement du sens, Bel l'aborde d'abord comme un langage. Cependant, il ne s'agit pas forcément de faire « sens » au niveau sémantique, mais, plus largement, à un niveau dramaturgique, englobant la perception visuelle et la perception sensible. Cette dimension performative du spectacle vivant échappe à l'univocité du sens pour se démultiplier – et se complexifier – sous forme de rhizomes et produire une texture signifiante.

## **1.2. Réduire la représentation**

Bel *incorpore* sur scène une opération déconstructiviste en réduisant les éléments du spectaculaire à leur entité minimale : « Le structuralisme et la sémantique m'ont permis d'analyser ce qui se passe sur scène » (Bel, dans Steinmetz, 2000). La réduction privilégie la simplicité et le minimalisme. Le degré zéro de l'écriture défini par Barthes comme une écriture « neutre » se décline chez Bel à travers l'épuration de l'espace scénique, du temps et de la posture du danseur : « the absence of any conjuring and restraining our presence on stage to a maximum were part of a strategy which made possible for choreography to appear where paradoxically there



would not even be a hint of the least dance step ! » (Bel, dans Lepecki, 2012, p. 73). Soustraire et réduire les éléments du spectaculaire permet d'étendre la définition du terme « chorégraphie » à l'organisation même de l'espace scénique (et non exclusivement du corps dansant), à son inscription dans le temps et à son ancrage dans la posture du danseur.

### 1.2.1. La boîte noire comme page blanche

La scène est un espace qui délimite la représentation : l'aire de jeu. C'est un espace neutre, abstrait du monde réel<sup>75</sup> ; ce qu'Oskar Schlemmer (1978) et Peter Brook (1977) nomment respectivement « la boîte optique » (p. 50) et « l'espace vide ». À travers le dénuement de l'espace scénique, Bel (dans Wavelet, 2005) considère la boîte noire comme une « page blanche » (p. 16) représentant le « degré zéro » (p. 15) de l'espace théâtral, notamment par l'utilisation du plein feu qui révèle l'espace scénique tel qu'il est : « peint en noir, il essaie d'avoir moins de signes possibles afin que chaque représentation, chaque mise en scène, chaque chorégraphie puissent produire un espace à partir de ce "zéro" et construire un château au Danemark ou une jungle » (p. 8).

Le cadre fictif est d'emblée sapé dans *nom donné par l'auteur* par le marquage des points cardinaux sur le plateau par le biais de quatre lettres : N, E, S et O. Cette indication topographique permet de situer l'orientation géographique de la salle de théâtre, plutôt que de s'en évader par l'effacement des repères de la réalité, voire

---

<sup>75</sup> La « boîte noire » du théâtre opère une césure spatio-temporelle par rapport à la réalité : en effet, privé de la lumière extérieure, le spectateur perd la notion du temps et entre plus facilement dans une fiction ou du moins un espace-temps « neutralisé », comme suspendu pendant le temps de la représentation.

par l'élaboration d'un ensemble d'éléments fictifs (décor, lumière, costumes, ambiance musicale...). Cependant, ces données topographiques sont-elles vraiment réelles ? L'exercice consiste-t-il à révéler chaque soir au spectateur les véritables coordonnées cardinales de la scène ou participent-elles à brouiller les repères du public en construisant un cadre fictif à partir de données qui *pourraient* s'avérer vraies ?

Une fois le cadre planté et les repères mis en place, les performeurs « décadrent » la représentation en déplaçant les quatre points cardinaux d'un quart de tour. Puis, suivant la même logique, chaque objet est déplacé également d'un quart de tour, ainsi que les deux manipulateurs dont les places suivent une translation similaire. S'ensuit un long silence. Le public voit désormais la même installation sous un autre angle de vue, comme si l'ensemble du plateau s'était déplacé d'un quart de tour.

Quant à l'usage des éclairages, il est réduit au minimal en oscillant simplement entre les fonctions basiques « marche » et « arrêt ». La lumière n'a plus comme fonction de teinter le mouvement d'une intensité particulière. Toutefois, même si ce plein-feux désacralise la scène en évacuant sa magie, le choix d'un éclairage brut couvrant l'ensemble du plateau de manière uniforme, sans ombre, constitue un dispositif lumineux qui n'est pas dénué d'esthétisme. De plus, des noirs ritualisent le spectacle en insérant des césures entre les différents tableaux « comme des chapitres dans un roman » (Bel, dans Filiberti, 2000, p. 1). Toute mise en lumière d'un espace contribue à le *théâtraliser* et donc à diriger et orienter le regard du spectateur.

Il ne s'agit donc plus de circonscrire la danse à l'organisation formelle du mouvement dans l'espace, mais de l'étendre à l'organisation de l'espace lui-même

et à sa construction dramaturgique en révélant comment celle-là s'élabore en fonction des modulations spatiales.

### 1.2.2. Le temps performatif

D'un point de vue formel, on crée des agencements avec les objets (...) et on laisse le temps au spectateur. C'est-à-dire que ça s'arrête. Et on attend. (...) Comment je calcule le temps ? Je le calcule au sens que cela produit. (...) Quand mon interprétation était finie, on changeait.  
(Bel, dans Wavelet, 2005, p. 13)

Le paramètre temporel s'avère particulièrement important dans le travail de Jérôme Bel, tant au niveau de la durée des actions, que de leur logique itérative. Dans son étude consacrée à la notion de temps en danse contemporaine, Geisha Fontaine (2004) a analysé la temporalité à l'œuvre dans les spectacles de Jérôme Bel. Le désintérêt du chorégraphe pour le mouvement dansé « implique un usage quasiment nul des paramètres temporels récurrents dans la danse tels que les variations de vitesse, les phrasés, les agencements et distributions de mouvement » (p. 95). Par conséquent, la lenteur semble devenir une de ses caractéristiques : « Je la revendique ; c'est le temps de la réflexion ou de la contemplation » (Bel, dans Fontaine, 2004, p. 101). C'est justement parce que le temps de présentation se prolonge à travers l'immobilité, que l'esprit du spectateur finit par *imaginer* malgré lui des liens entre les objets. L'œuvre est ainsi rythmée par des plages de temps dédiés à la compréhension et à l'interprétation du spectateur mesurées (et dosées) en fonction du délai de sa réaction : « ceux qui connaissent un peu mon travail (...) commencent à comprendre qu'il faut attendre » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 21).

Même si on parle souvent de lenteur à propos du travail de Bel, aucun mouvement n'est pourtant ralenti. La temporalité du spectacle est plutôt « ordinaire » ; elle

correspond au « temps réel » de l'action. Les actions sont effectuées « naturellement » sans en transformer la temporalité : ni raccourcie, ni esthétisée par des variantes rythmiques et dynamiques. Comme Xavier Le Roy dans *Self-Unfinished* (1998), les mouvements s'enchaînent « avec aussi peu de phrasé que possible. Rien n'est accentué pour marquer un point fort ou un climax » (Siegmund, 2003, p. 327). Le public est invité à expérimenter un rapport au temps différent que celui généralement composé d'une gamme de modulations rythmiques chargée de capter et relancer son attention. Cette expérience particulière de la temporalité s'engage à travers un temps « duratif » et « opératif » (Wavelet, 2004, p. 51) que j'appellerai donc un temps « performatif » puisqu'il s'inscrit *ici et maintenant* dans l'effectuation de l'action pour produire, par sa durée, du sens.

Résolument performatives, les actions s'effectuent sur scène sans magie, ni stylisation, avant tout pour favoriser l'effacement du « comme si » théâtral : l'interprète, absorbé dans une action quotidienne, ne semble pas se soucier du public. Cette présence ordinaire s'inscrit dans un *ici et maintenant* d'autant plus assumé qu'il s'agit d'un « temps propre à la scène » (Ciret, 2000, p. 3). D'ailleurs, pour le chorégraphe (dans Fontaine, 2004) : « La danse, c'est l'art du temps » (p. 101). Le *timing* et l'ordonnancement des séquences jouent ainsi une dimension déterminante dans l'écriture du spectacle et dans les effets suscités par cette mise en scène (et en espace). Les « blancs », les silences et les longueurs installent une durée qui suggère plus qu'elle ne « représente ». Cette durée transforme à la fois l'image et le sens. A la fois conceptuel et performatif, le spectacle opère dans une temporalité à *percevoir* :

Bel crée pour un spectateur intelligent, capable de faire circuler ses perceptions et de réorganiser son propre système d'interprétation. (...) Simultanément descriptive et critique, [cette dimension du travail de

Jérôme Bel] « épingle » joyeusement nos habitus dans une démonstration où le spectaculaire et la réflexion s'interpénètrent. Jérôme Bel dit : « Le temps n'est pas pour moi minutes ou rythmes, mais pensée ». (Fontaine, 2004, p. 97)

Pour Bel, le plaisir du public relève avant tout d'une jouissance cérébrale et sensible. Tant au sens réflexif qu'émotif, le spectateur est invité à s'approprier les différentes actions présentées sur scène qu'il est amené à observer et à *éprouver* à travers l'expérience du temps.

### 1.2.3. Une posture amodale<sup>76</sup>

Enfin, le degré zéro de l'écriture chorégraphique s'incarne dans la posture singulière des danseurs. Même immobile, le danseur se tient habituellement « droit », il a de la « tenue ». Pour le kinésologue Hubert Godard (dans Ginot et Michel, 2002), la posture érigée présente ainsi un lieu d'inscription précédant (et teintant) le mouvement à travers « des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde » (p. 224). À ce titre, la posture du danseur constitue sans doute le degré zéro du mouvement dansé en tant que bassin de l'expressivité du geste déterminant sa charge expressive.

---

<sup>76</sup> À propos du degré zéro de l'écriture, Barthes (1972) parle d'une écriture « amodale » qui se situerait « entre le subjonctif et l'impératif », c'est-à-dire « entre le cri et le jugement » : « sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente. Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit » (p. 60).

En effet, la manière dont un danseur entre en scène et se tient debout face à son public induit une posture tout à la fois esthétique et politique<sup>77</sup>. Avant même de se mettre en mouvement, la façon de se tenir sur scène, d'ignorer ou non la présence du public, d'affirmer sa présence avec ostentation ou, au contraire, de s'effacer, « trahit » une attitude face à la danse, à l'art et au monde. Une posture vis-à-vis du projet chorégraphique bien sûr, mais aussi de la relation qu'il engage avec le spectateur. C'est d'ailleurs par le biais de la posture du danseur que le public est impressionné, séduit, déstabilisé, touché ou affecté, par « empathie kinesthésique ».

Dans sa décomposition de l'art chorégraphique, Bel s'attache particulièrement à la posture de ses interprètes qui consiste à se tenir sur scène « naturellement » et à effectuer des actions simples, de manière ordinaire. Alors que le danseur sur scène assume généralement une posture gainée, tendue, contractée, prête à agir, à bondir, à danser, marquée par la force, le contrôle et la virtuosité, chez Bel, la posture n'est pas « érigée » ni « tenue » mais, au contraire, relâchée et détendue. Cette posture propose un état de corps particulier qui, par son abstention, offre un regard singulier sur la danse et sa relation au mouvement, caractéristique de l'attitude performative telle que la décrit Céline Roux (2007) :

les performeurs adoptent la neutralité, refusant la projection systématique du danseur dans un personnage et la notion de narration fictive comme sujets qui gouvernent. L'intérêt est porté sur la présence des corps qui s'imposent comme réalité sans système de référence ouvertement lisible qui assigneraient un sens univoque. La danse se réduit à l'essentiel, au minimal, pour être redécouverte dans son essence. L'œuvre ne se donne plus à voir comme un spectacle offert

---

<sup>77</sup> Launay et Roquet (2008) renvoient d'ailleurs aux travaux du phénoménologue Erwin Strauss qu'elles citent : « Notre posture érigée détermine notre attitude face au monde ; elle est un mode spécifique d'être-dans-le-monde » (p. 1).

mais propose une mise en situation de corps, une proposition combinatoire de possibles. (p. 97)

Laurent Goumarre (2002) désigne cette tendance chorégraphique comme une « esthétique de la posture » qui représente « l'enjeu, la matière, la finalité d'un horizon chorégraphique (...), un mouvement (presque immobile) discursif » (p. 44). Alors que la position appelle un déploiement, une attente, un état transitoire répondant à « une logique économique de production », la posture propose un pli : elle travaille « une autre appréhension du mouvement, du corps et de l'acte chorégraphique » (p. 44). Cette (relative) passivité du danseur entraîne un détachement vis-à-vis de l'expression et du pathos.

L'interprète arbore une attitude impassible, qui peut paraître presque nonchalante aux yeux du spectateur, à travers un état de corps détaché et désincarné. Sans ostentation, ce détachement vis-à-vis de la représentation dé-hiérarchise l'image du corps idéal du danseur contemporain traditionnellement marqué par le tonus musculaire. Même si l'attitude des interprètes semble décontractée, voire « naturelle », cette posture amodale met en jeu une esthétique récurrente dans les œuvres chorégraphiques de Bel. La « charge d'énergie » du danseur est réduite au maximum et ses actions effectuées sans amplification, ni variation rythmique, dans une neutralité d'interprétation. La déconstruction chorégraphique s'incorpore dans le travail du danseur au point de faire surgir une posture singulière qui devient, sinon une marque de fabrique (ou une figure de *style* de l'auteur), du moins une nouvelle convention.

### 1.3. L'esthétique du banal

Dans *nom donné par l'auteur*, la « chorégraphie » à proprement parler se compose d'une série d'actions fonctionnelles (marcher, déplacer un objet, s'allonger, passer l'aspirateur...), plutôt que d'une succession formelle de mouvements expressifs ou de figures abstraites reliés à une technique de danse reconnaissable. Or, que se passe-t-il si le champ d'action du danseur se réduit à l'ordinaire ? La représentation prend des allures de réalité en empruntant le costume du banal de la même façon que le langage populaire peut être utilisé dans la littérature comme une sorte de « vêtement théâtral » (Barthes, 1973, p. 62)<sup>78</sup>.

L'esthétique du banal contribue à désacraliser le spectaculaire tout en *spectacularisant* l'ordinaire : « La "tâche", en proposant des activités banales (...) préserve de l'esthétique arrogante du spectaculaire et par son régime apaisé suscite une nouvelle qualité de présences » (Louppe, 2007, p. 28-29). Par ailleurs, l'ensemble des objets présentés sur scène dans *nom donné par l'auteur* appartient au chorégraphe et par conséquent le représentent : « En fait, la pièce se construit autour de trois pôles : moi, le théâtre et le monde, comme une vision de l'art » (Bel, dans Filiberti, 2000, p. 2). Ce brouillage des codes, qui opère à travers une absence « d'effet », devient un style en soi.

---

<sup>78</sup> Cette insertion d'éléments empruntés au banal et à la culture populaire consiste à donner un effet de réel à l'œuvre : en littérature, ce désir représente souvent le rêve d'« un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux » (p. 64).



### 1.3.1. La mise en scène du quotidien

Révoquant les notions de style et de virtuosité, l'action quotidienne impose, pour le danseur, un détachement vis-à-vis du contexte de la représentation. Cette apparence de « naturel » est une technique de corps (et une mise en scène) rigoureuse : « Ce qu'on appelle, par exemple, (...) le "naturel" de l'acteur est avant tout une quantité bien visible d'effets » (Barthes, 1957, p. 242). Pour le danseur, il s'agit de se mettre dans un état de corps quotidien propre à l'action. Afin de paraître ordinaire, le geste quotidien doit s'abstraire du spectaculaire dans « un oubli de la scène » (Formis, 2010) :

La personne exécutant le geste doit faire comme si le public n'était pas présent, elle ne doit donc aucunement adresser son geste à un quelconque regard extérieur, faute de quoi elle accomplirait un geste différent de celui de la personne dans la rue. (...) Or cette modalité d'apparence semble contredire la nature ordinaire des gestes dans la mesure où elle est hautement *théâtrale*. (p. 41-42)

L'esthétique du banal consiste à réaliser des tâches quotidiennes, de manière *littérale*, c'est-à-dire ni pour le mouvement qu'elle génère ni pour sa dimension symbolique, mais pour l'action elle-même, « comme si l'on n'était *pas* au théâtre » (Formis, 2010, p. 42). Le danseur Frédéric Seguet passe *réellement* l'aspirateur sur le tapis. Il regarde ce qu'il fait, absorbé par sa tâche, il est dans l'action « pure ». Toutefois, passer l'aspirateur devant une centaine de personnes s'avère très différent que de l'effectuer dans l'intimité de son appartement. L'intégration d'actions quotidiennes sur scène impose à ce titre une décontextualisation :

Nous utilisons notre corps de manière substantiellement différente dans notre vie quotidienne et dans les situations dites de « représentation ». Dans notre quotidien, notre utilisation du corps est conditionnée par notre culture, notre condition sociale, notre métier. En situation de

représentation, tous ces codes culturels plus ou moins conscients sont transformés voire effacés par une utilisation différente du corps. Au-delà de cette charge culturelle (...), ce qui différencie les techniques quotidiennes des techniques extra-quotidiennes est la charge d'énergie tant physique que corporelle investie. (Roux, 2007, p. 51)

Sortie de son contexte, la tâche s'abstrait du quotidien pour s'inscrire sur scène et donc, malgré tout, dans une dimension symbolique. Le geste banal prend alors une dimension chorégraphique : « Ce qui fait d'un mouvement une composante d'une danse, dépassant son statut de mouvement ordinaire, c'est son intégration dans un contexte de danse » (Banes, 2002, p. 62-63). Bien que se référant à la vie quotidienne, le fait d'être mis sur scène transfigure inévitablement l'action en geste artistique à travers l'attention portée dessus :

Le geste quotidien le plus simple devient mouvement dansé dans la prise de conscience et la mise en état de disponibilité du corps et du conscient face à l'action à réaliser. (...) La corporéité dansante redécouvre le geste quotidien en y injectant de l'attention et de la tension afin qu'il soit réfléchi et chargé de vie. Il n'est pas mimé, il est vécu dans une conscience des trajets nécessaires à son effectuation, trajets souvent oubliés dans la vie quotidienne où la mémoire du corps joue son rôle de systématisation des gestes les plus usités. (Roux, 2007, p. 51)<sup>79</sup>

Détachée de sa fonctionnalité, le quotidien glisse alors du registre théâtral au registre performatif : « L'art perd ainsi son caractère démiurgique » (Formis, 2010, p. 66)<sup>80</sup>. Tout comme l'objet quotidien ne s'inscrit pas dans un rejet de la scène,

---

<sup>79</sup> Je souligne.

<sup>80</sup> Formis (2010) précise : « L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'œuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles. » (p. 240)

mais plutôt dans une *indifférence* qui permet de suspendre sa dimension symbolique à travers une absence de jeu, de projection et de séduction.

### 1.3.2. Le jeu des corps ordinaires : pour « une égalité des compétences »<sup>81</sup>

**Figure 1.3** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
Sur la photo : Frédéric Seguet et Jérôme Bel © Tristram Kenton



La plus grande virtuosité technique atteinte dans *nom donné par l'auteur* consiste pour le danseur à marcher avec un dictionnaire sur la tête, pendant que son partenaire attend en vacillant, debout sur le ballon. Par une réaction en chaîne composée d'un jeu de passes, de substitutions et d'échanges entre le ballon et le dictionnaire, la séquence se clôt par la figure d'un danseur debout en équilibre sur le ballon avec le dictionnaire sur la tête. Bien que rompant avec la technicité de la danse, les deux performeurs sont pour cette séquence investis dans un réel effort

---

<sup>81</sup> Citation de Jérôme Bel tirée d'un article de Stéphanie Brody dans *La Presse* (2001).

physique. Cependant, l'imperfection de leur équilibre impossible souligne à la fois le parti pris d'un état de corps ordinaire et une certaine prise de risque qui injecte, malgré tout, une dose de suspense.

N'engageant ni expressivité, ni virtuosité, les deux protagonistes investissent leur corps de manière ordinaire. Leur absence de maintien donne lieu à une espèce de nonchalance naturelle qui rappelle le « *letting do* » des danseurs du Judson Dance Theater<sup>82</sup>. Il s'agit pour le danseur de se défaire d'une certaine technique de corps qui l'incite (inconsciemment ?) à appuyer le moindre de ses gestes effectué sur scène, pour le *mettre en valeur*<sup>83</sup>. Sally Banes (2002) décrivait ce déformatage corporel comme une forme de virtuosité : « L'absence d'effets se combine à l'intelligence physique pour définir un nouveau type de virtuosité – l'ordinaire dans toute sa gloire » (p 26)<sup>84</sup>.

Pour Barbara Formis (2010), l'ordinaire se distingue du quotidien par la neutralité qu'impose son caractère commun et indéterminé : tandis que le quotidien singularise l'individu, « l'ordinaire est foncièrement impersonnel et universel » (p. 51). Loin d'individualiser le danseur, ce parti pris de l'ordinaire l'anonymise : « Évacuant le spectaculaire, le chorégraphe y substitue, par conviction politique, la

---

<sup>82</sup> « L'un des thèmes favoris du *Judson Dance Theater* était le *letting go* (le laisser-aller), un énoncé qui révèle une idée fondamentale : l'urgence radicale de se libérer de toutes les conventions de la danse. Pour se défaire de la technique, les auteurs de la *Judson Dance* utilisent les jeux d'enfants, les images de la vie quotidienne et l'improvisation. Alors que le *ready-made* dans les arts plastiques décontextualise les objets communs, l'objectif des acteurs de la *Judson Dance* consiste à travailler à partir des qualités du corps ordinaire. En ce sens, le corps du danseur pourrait être celui de l'observateur. Le danseur ne bouge pas selon une codification réservée à une élite, mais à partir des gestes mêmes de la vie quotidienne » (Guigou, 2004, p. 23).

<sup>83</sup> Cf. Mythe 4 : Se déprendre de la danse.

<sup>84</sup> Cf. 5.2.1. Une virtuosité décalée.

banalité. "Je ne veux pas que les acteurs, en étant extraordinaires, dominent le public. J'essaie d'établir une égalité des compétences entre les acteurs et les spectateurs" » (Brody, 2001). Cette « égalité des compétences » met en jeu une forme de coprésence qui invite le public à activer l'œuvre.

### 1.3.3. La « présence objective des choses »<sup>85</sup>

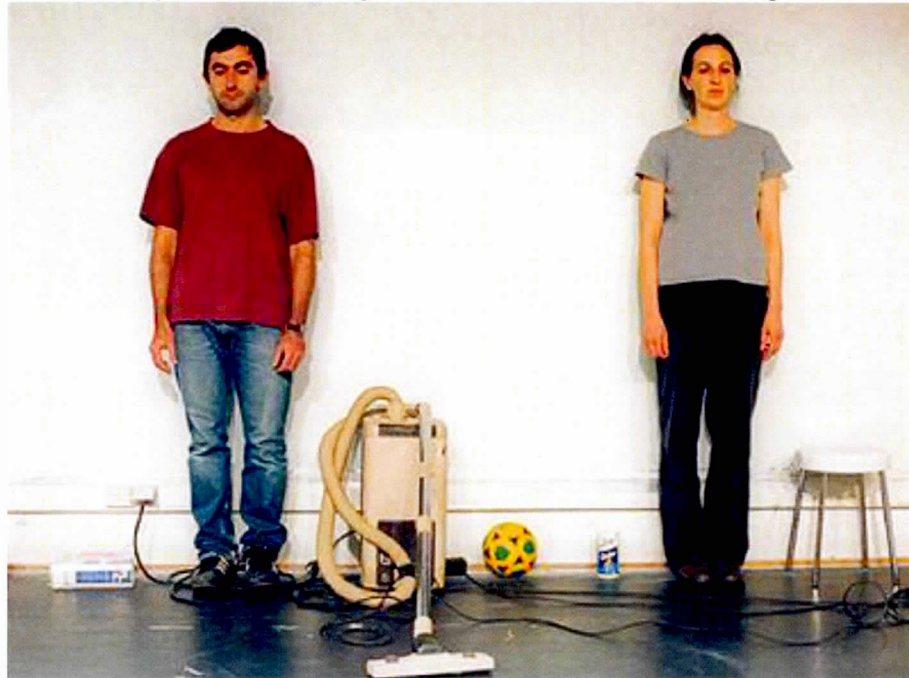
Le corps des danseurs se fond littéralement parmi les objets, s'intégrant, au gré des tableaux, dans les différentes installations constituées. Le performeur passe d'une fonction instrumentale (au service des objets) à une fonction d'objet (au même titre que les choses). Il s'intercale entre deux objets, comme un item supplémentaire. Son regard en retrait (non projeté) tend d'autant plus à l'« objectiver ». Jérôme Bel met en relation les objets et les interprètes entre eux en les alignant, sur un même plan, devant le mur du fond de scène. Ces alignements créent une série de relations hasardeuses, comiques, signifiantes et parfois même émouvantes, notamment quand le corps s'expose de manière inerte parmi les objets. Interchangeable, le corps du danseur se substitue alors aux objets pour créer des empilements absurdes :

Ils inventent des sculptures qui se transforment en permanence. (...) ils arrachent aux objets une intelligence de l'instant, créant ainsi un théâtre de mouvement qui ne s'égare pas dans les décors des traditionnelles fleurs de rhétorique de la danse, mais conquiert l'espace de façon tout à fait silencieuse et poétique. (Jandrokovic, 1996)

---

<sup>85</sup> J'emprunte cette expression à Sally Banes (2002) qui l'emploie à propos du travail chorégraphique d'Yvonne Rainer se concentrant avant tout « sur la présence objective des choses, y compris le mouvement et le corps humain » (p. 89) : tâches à accomplir sans procédé artistique, neutralité de la corporéité dansante et des individus, dé-hiérarchisation des mouvements et des formes, absence de toute trame narrative (c'est-à-dire, absence d'évolution, de « phrasé » ou de linéarité).

**Figure 1.4** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
 Sur la photo : Frédéric Seguet et Claire Haenni © Herman Sorgeloos



Les danseurs sont donc exposés sur scène au même niveau que les objets. D'une manière « objective », c'est-à-dire clinique. Tout comme lorsque les interprètes désignent d'un geste détaché le ballon et l'assise du tabouret. Bien qu'étant de forme arrondie, ces objets présentent une nature et une fonction distinctes : l'un est utile et fixe (on s'assoit dessus), tandis que l'autre est futile et mobile (il roule et on joue avec). Toutefois, leur association permet une relation poétique d'ordre formel. En effet, la circularité présente le seul point commun qui permet d'associer (et donc de relier entre eux) ces deux objets. De leur association naît alors une relation « objective » presque troublante par sa pureté formelle.



**Figure 1.5** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
 Sur la photo : Frédéric Seguet et Jérôme Bel © Herman Sorgeloos



Les objets sont présentés pour ce qu'ils sont : un ballon est un ballon, un dictionnaire est un dictionnaire... Et ainsi de suite, pour chaque élément constitutif du spectacle. Ce parti pris tautologique est souligné tout au long de la pièce, depuis le titre qui reprend la définition même de sa fonction telle que définie dans le dictionnaire, jusqu'à la clôture du spectacle sur les lettres « F », « i » et « N » mises en place à l'aide des objets empilés. L'œuvre s'achève ainsi à travers la performativité du mot « FIN ».

**Figure 1.6** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
 © Gaetano Cammarota



Cette « présence objective des choses » devient l'enjeu de la pièce, notamment par l'énonciation de définitions extraites du dictionnaire. Par exemple, une séquence met en scène le souffle à travers deux actions simultanées : d'une part, l'aspirateur aspire les pages du dictionnaire et, d'autre part, le sèche-cheveux souffle littéralement au danseur la définition du mot « air » à la fois énoncée oralement et illustrée (voire incorporée) par l'utilisation des appareils électriques.

L'énonciation opère telle une légende ou un sous-titre de la séquence mise en scène. La définition même du mot permet de glisser d'un sens à l'autre en passant du « Fluide gazeux constituant l'atmosphère que respirent les êtres vivants » à « Apparence générale habituelle à une personne : avoir l'air ». Le terme « air » désigne non seulement l'oxygène nécessaire à la vie, mais également le faux constitutif du théâtre, c'est-à-dire « avoir l'air » ou encore faire « comme si ». Même principe avec le mot « ombre » dont la définition récitée sur scène vient souligner, d'une part, le travail physique de la lumière, et, d'autre part, l'idée du spectre nécessaire qui surgit au théâtre, en renvoyant aux mots reflet, apparence, chimère, simulacre...

#### **1.3.4. La plus-value performative**

Comment faire un spectacle avec trois fois rien ? Le théâtre pauvre ou l'*arte povera* montrent combien la magie du spectacle et de l'art opère malgré tout, même lorsque l'on en retire tous les artifices. C'est donc que le « spectacle » se joue à un autre niveau : non seulement à travers la présence objective des choses, mais aussi par leur mise en jeu.



**Figure 1.7** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)

Sur la photo : Claire Haenni et Frédéric Seguet © Herman Sorgeloos | Série d'enserrements : l'aspirateur entre les pieds du tabouret, le ballon entre les mains de C. Haenni, le tapis enserré par les deux patins à glace et la tête de F. Seguet enfouie entre les pages du dictionnaire.



Le corps de l'interprète s'efface *au profit de* l'objet. Rivés sur les objets, les yeux des danseurs dirigent implicitement l'attention du spectateur. D'une part, aucune émotion, aucun affect apparent ne vient ni troubler, ni accentuer les actions qu'ils effectuent. D'autre part, aucun mouvement, aucun geste parasite ne vient perturber les différents tableaux. De la même manière qu'avec un masque blanc, ce retrait du danseur permet au public de projeter différentes lectures. Il confère une « plus-value » poétique et symbolique à l'objet quotidien qui, paradoxalement, semble récupérer la charge poétique soustraite au danseur : « Cette plus-value de sens et de poésie est ajoutée à des objets qui ne sont pas *a priori* des objets poétiques, mais qui sont des objets marchands et utilitaires. L'idée était de rajouter du sens, de la poésie et du symbolique sur ces objets-là » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 12).

Il s'agit de la même opération quand Marcel Duchamp expose un urinoir. La trivialité de l'objet est transcendée par l'espace même de la galerie d'art. Dans un contexte d'exposition, l'objet est alors regardé comme une sculpture – ou comme un geste de provocation. Ce jeu de la représentation accole du sens à des objets habituellement considérés comme insignifiants. Le titre, *Fontaine*, participe à cette transposition poétique de l'objet quotidien qui devient œuvre d'art par l'interprétation du lien que le public établit entre l'œuvre et son nom. À travers cette « transfiguration du banal » (Danto, 1989), la représentation transcende le quotidien à un niveau symbolique : c'est l'imagination du spectateur qui transforme l'objet en art. Même s'il n'est pas instrumentalisé au service d'une fiction, l'objet dans *nom donné par l'auteur* demeure lié à la logique de la mise en scène<sup>86</sup>. Seguette accepte un billet de banque remis par son partenaire après avoir passé l'aspirateur sur le tapis. Son partenaire place ensuite le tapis dans sa poche, là où le billet de banque était précédemment. Suite à quoi, Seguette place le billet de banque sous ses pieds, là même où se situait le tapis. La pièce de Bel correspond à ce titre à la « banalité esthétique » soulignée par Baudrillard (1996) : « l'art a perdu le désir de l'illusion au profit d'une élévation de toutes les choses à la banalité esthétique, et qui est devenu transesthétique ». Alors qu'un sens émerge (l'échange monétaire), la logique chorégraphique l'aplatit dans un simple jeu d'inversion de places.

Cette esthétique du banal n'est pourtant pas exempte d'illusion, ni même d'émotion et de transfiguration. Barbara Formis (2010) souligne combien l'esthétique de l'ordinaire ouvre un potentiel d'expériences à la fois collectif et singulier : « Le

---

<sup>86</sup> Sur un principe performatif similaire, dans une pièce de Peter Greenaway (artiste et réalisateur connu pour son obsession du nombre et de l'image) intitulée *100 objets pour représenter le monde* (1997), chaque objet présente une déclinaison infinie de significations : un stylo permet de représenter l'écriture, la verbalisation, l'organisation, tandis qu'un bébé renvoie à différentes symboliques comme la naissance, la vie ou encore la représentation de Jésus.

processus esthétique aurait ainsi la capacité de dévoiler les qualités esthétiques déjà à l'œuvre dans l'ordinaire, qualités qui passent souvent inaperçues dans l'expérience courante » (p. 45). Tout comme pour la performance de Martha Rosler intitulée *Semiotics of the Kitchen* (1975)<sup>87</sup> – dans laquelle des ustensiles de cuisine sont progressivement détournés de leur fonction culinaire pour devenir instruments d'oppression, de torture et de meurtre –, chacun des objets de *nom donné par l'auteur* se transfigure en un des « ingrédients » du spectacle : la scène (délimitée par le tapis), le temps (symbolisé par la salière), la lumière (la lampe de poche), le jeu (le ballon), l'argent (le billet de banque), la virtuosité (les patins à glace) et le langage (le dictionnaire). Par cette opération métonymique, le chorégraphe (dans Wavelet, 2005) propose une « réification des codes théâtraux et chorégraphiques » (p. 8). À travers sa dimension symbolique, le jeu de la représentation ajoute alors une « plus-value performative » aux objets tirés de l'ordinaire (p. 23).

### **Conclusion : L'irruption du « vivant »**

Tout au long de la pièce, cette minutieuse déconstruction des codes chorégraphiques pose les bases compositionnelles de l'œuvre de Bel : l'évitement du mouvement dansé par le primat accordé au sens et à sa performativité, l'épuration des conditions de la représentation et la spectacularisation du banal. Avec *nom donné par l'auteur*, le chorégraphe met en place une « grammaire » que

---

<sup>87</sup> Dans le film *Semiotics of the kitchen* (1975), Martha Rosler présente un abécédaire de la femme au foyer à l'aide d'ustensiles de cuisine. Impassible, la performeuse mime l'utilisation de chaque objet de manière extrêmement neutre. Tout au long de la performance, son attitude demeure détachée de tout affect, effectuant mécaniquement ses tâches domestiques, les unes après les autres, au fur et à mesure de l'alphabet. Dans ce film performatif tourné en plan fixe, les mouvements quotidiens tournent rapidement au vinaigre, suggérant davantage la violence de l'asservissement féminin. Ce détournement symbolique s'opère d'autant plus que le corps de la performeuse demeure détaché de la brutalité inhérente aux gestes qu'elle exécute froidement.

l'on retrouve dans toutes ses pièces à travers une composition minimaliste dénuée de décor, de jeu d'éclairage, de costumes et même de mouvements dansés. Cette déconstruction du spectacle invite le public à reconsidérer sa façon de regarder la danse. Plutôt qu'une chorégraphie au sens traditionnel du terme – fondée sur le mouvement –, Bel élabore davantage une écriture *scénique* : une « dramaturgie » de l'espace, du temps, du sens et du sensible.

Les règles de composition chorégraphique sont déjouées afin de souligner certaines notions fondamentales qui la déterminent tels que la présence, le vivant<sup>88</sup> et le sensible mis en jeu par l'esthétique du banal. L'absence des codes traditionnels du chorégraphique ouvre le champ de la perception à des détails anodins qui révèlent un signe de danse là où on ne s'y attendrait pas forcément : à travers le mouvement d'un objet, la mobilité du sens ou encore une façon d'être tout simplement *présent* sur scène.

Même si les objets réifient des notions abstraites composant le spectacle vivant (l'espace, le temps, la lumière, l'économie de l'art, etc.), à l'inverse, ils sont parfois personnifiés avec humour et poésie par le biais d'anthropomorphismes, notamment quand la lampe de poche éclaire la « bouche » de l'aspirateur... Au-delà de la dimension discursive qui sollicite les facultés d'analyse du spectateur et la production du sens<sup>89</sup>, l'intérêt de ce spectacle consiste à faire surgir du sensible à

---

<sup>88</sup> Je développerai cette notion de « vivant » dans le chapitre 5 : La dramaturgie du vivant.

<sup>89</sup> Cette danse discursive atteint son paroxysme (et sa limite) avec *The Show must go on 2* qui met en scène ce que Rancière (2008) définit comme « une logique abrutissante » : « ce que le spectateur doit voir est ce que le metteur en scène lui fait voir [...] à cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation » (p. 20). Bel considère lui-même cette pièce comme un échec, c'est pourquoi il l'a retirée de son répertoire en suspendant sa diffusion.

travers l'absurdité des situations qui flirte parfois avec la poésie surréaliste et l'humour dada.

Les deux danseurs qui manipulent les objets leur donnent littéralement vie. Dans un des tableaux, le chorégraphe reconstitue un théâtre miniature à partir d'une installation intégrant l'ensemble des objets. Sur le tapis qui délimite, pour l'occasion, un espace scénique, le sèche-cheveux tourne les pages du dictionnaire, le ballon, sur le tabouret, tourbillonne comme une toupie (sous l'action provoquée par un des danseurs), le sel s'écoule en continu sur le sol, tandis que le billet de banque, coincé dans la grille d'aération de l'aspirateur, frissonne. Le tout, éclairé par la lampe de poche qui fait office de projecteur, se déroule sans la présence des manipulateurs qui sortent du plateau aussitôt l'installation mise en place. Pour ce micro-spectacle, les objets sont utilisés *comme s'ils étaient les danseurs*. Leur autonomie relève non seulement d'un effet spectaculaire qui rejoint les principes de l'*arte povera*, mais aussi d'une certaine poésie propre au théâtre d'objets, *comme si l'objet devenait vivant...*

Si, pour Barthes (1972), « les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où l'épaisseur de la vie est donnée » (p. 194), on pourrait établir un parallèle avec des œuvres chorégraphiques qui s'inscrivent, au seuil du champ de la Danse, à travers l'écriture du *vivant* (Huesca, 2010). Dans *nom donné par l'auteur*, un tableau substitue le corps aux objets par le biais d'une série d'actions identiques : faire rebondir le ballon ou donner un coup de pied sur des surfaces différentes. Placé au même niveau que les objets, le corps subit les mêmes actions. Ces gestes qui demeurent ludiques, neutres ou absurdes à l'égard des objets, prennent une dimension symbolique oppressive lorsqu'ils sont dirigés envers

le danseur. Alors que la réaction est nulle chez l'objet, elle se révèle affective chez l'humain, qui, trahi par l'exclamation « aïe ! », souligne avec humour le vivant comme sa distinction fondamentale à travers l'expression de son émotion, en l'occurrence la douleur.

Pour les artistes de la scène, le « vivant » demeure un élément de composition essentiel. Cette expérimentation *in vivo* permet une mobilité du sens. Même si les corps mis en jeu n'expriment rien, leur présence sur scène double l'œuvre d'une épaisseur sensible. C'est précisément le cas lorsque l'un des danseurs reproduit la position d'un tas d'objets pour ne laisser de sa présence qu'une trace identique à ceux-ci :

...quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte où l'on ne sait pas très bien si c'est la pierre qui est devenue vivante ou si c'est la vie qui s'est momifiée, quelque chose comme une image fixée une fois pour toutes, indélébile.  
(Georges Pérec, *La Vie mode d'emploi*)<sup>90</sup>

Saisissante, cette image génère un chiasme troublant par lequel le corps se chosifie tandis que les objets s'anthropomorphisent. Ce qui ne semblait qu'un simple amas d'objets prend soudain vie en devenant le double parfait d'un corps assoupi. Quant à la présence du danseur, bien que s'effaçant, elle se dédouble par la réitération d'un volume identique reconstitué par les objets. Cette scène devient spectaculaire à travers le jeu d'illusion qu'elle génère, dotant les objets d'une charge poétique inédite. Le pouvoir évocateur de l'image transparait d'autant plus quand le danseur crée du vivant à partir d'objets inertes, tout en effaçant les signes de sa propre présence.

---

<sup>90</sup> Dans *La Vie, mode d'emploi*, l'auteur décrit des appartements pour raconter la vie des personnages qui les habitent. La somme de tous les habitants de l'immeuble constitue le puzzle de la fiction imaginée par Pérec.

À la question « qu'est-ce qu'un spectacle ? », *nom donné par l'auteur* semble ainsi répondre : un ensemble d'éléments dont l'organisation scénique (la dramaturgie) crée du « sens », mais, surtout, met en jeu du « vivant ». Si l'exercice de déconstruction permet en philosophie de dégager l'essence d'une idée ou d'une notion, cette attitude appliquée à un spectacle chorégraphique pourrait-elle conduire à en révéler *l'essentiel*, c'est-à-dire son unité minimale qui constituerait « l'essence » de la danse (ou du spectacle) ? Si le mouvement est le degré zéro de l'écriture chorégraphique, l'image le degré zéro de l'art et le signe, le degré zéro du « sens » et donc du théâtre, alors la notion de « vivant » est sans aucun doute le degré zéro du spectacle, en tant que vecteur d'émotion.

## MYTHE 2 : DU CORPS GLORIEUX AU CORPS PROFANE

*Un duo commence. Un homme et une femme s'avancent l'un vers l'autre et s'étreignent. Puis la danseuse se détourne et part. Son partenaire la saisit alors par le coude. Arrêt sur image. Elle se retourne et lui saute dans les bras. Une embrassade suit. Puis le danseur soulève sa partenaire dans les airs. Par ce porté, l'homme assume une puissance physique et la femme une certaine « légèreté » soulignée par un costume vapoureux. La même séquence se répète plusieurs fois, de plus en plus rapidement. La virtuosité du mouvement est impressionnante, les passes sont véloces et précises, les portés fluides et magnifiques. Les membres de la danseuse longiligne s'étirent, la jambe tendue d'un côté, le bras dressé de l'autre. L'extension des sauts et des portés agissent tels des spasmes qui secouent son corps et enfin, la figure du relâchement et l'abandon de soi entre les bras de son partenaire clôt la séquence sur une image paradoxale oscillant entre l'apaisement et l'épuisement, entre l'orgasme et la soumission.*

*Pourquoi suis-je indifférente ? Parce que j'ai déjà vu cette scène dans d'innombrables spectacles de danse contemporaine ? Parce que j'aimerais être surprise ? Ou parce que je ne me reconnais pas à travers ces corps virtuoses et sublimés et dans cette représentation du couple stéréotypée et presque caricaturale ? Je m'étonne de certains conservatismes hérités du ballet qui semblent encore régner en danse contemporaine comme une figure sacrée. Au-delà de la virtuosité, la répartition des rôles soulignent les archétypes du féminin et du masculin. Suis-je issue d'une génération où le couple homme/femme s'envisage désormais sur une base plus égalitaire ? La danse échapperait-elle à cette évolution de la société au nom de la*



*tradition ? Mais de quelle « tradition » au juste ? Celle du ballet classique hérité de l'empire français et de sa monarchie ?*

Objet d'une fascination envers un modèle institué par une vision monarchique (en l'occurrence l'Académie Royale de Danse, ancêtre de l'Opéra de Paris), le vocabulaire du ballet est devenu une norme esthétique qui consiste à mettre en scène le corps dansant de manière « harmonieuse » dans l'espace et dans le temps (souvent sur le rythme de la musique l'accompagnant). Cette conception classique place l'art chorégraphique sous la tutelle du visuel à travers la mise en valeur des corps et des mouvements des danseurs-exécutants. De Nietzsche à Valéry en passant par Mallarmé, les discours philosophiques associent la danse à la notion d'éternité par l'image fantasmée d'un corps idéal dénué de marqueurs temporels. La grâce du danseur semble déjouer les lois de la pesanteur et conférer au corps dansant une forme d'immortalité : « c'est un corps qui ne vieillit pas, qui ne meurt pas, voire qui n'existe pas » (Fontaine, 2004, p. 33), « totalement abstrait » (Serres, 1982, p. 24) ou encore « indéfiniment hors de lui-même » (Nancy, 2000, p. 62).

Cette vision du corps dansant correspond à une conception de l'art qui tend à la sublimation et à la transcendance : « la danseuse est dans un autre monde » écrivait Valéry (1957, p. 1398). L'abstraction du mouvement dansé met en scène le corps dans une pureté abstraite. Les philosophes substituent ainsi « un corps rêvé et quasi immatériel au corps réel du danseur » (Fontaine, 2004, p. 36), assimilant la pratique de la danse à la représentation d'un corps fantasmé. D'où le caractère asexué de la danseuse, souvent comparée à une créature éthérée et diaphane, tel que le souligne la fameuse formule de Sartre (1977) dans *L'Être et le néant*, « rien n'est moins "en chair" qu'une danseuse, fût-elle nue » (p. 440).

Le ballet classique représente une « chorégraphie-objet » conçue avant tout pour le regard. Pourtant, depuis l'Antiquité, la danse est avant tout un art du faire (et du plaisir de faire) au-delà d'un art du voir (et de la monstration). Les pionnières de la danse moderne sont d'ailleurs revenues à ces sources « primitives » du mouvement, s'inspirant des pratiques traditionnelles et communautaires de la danse comme les rituels et la transe. L'art chorégraphique est alors devenu davantage l'œuvre d'une « fabrication »<sup>91</sup> à travers l'invention d'un langage singulier :

Avec le XXe siècle, des chorégraphes revendiquent (...) la promesse d'une liberté nouvelle, pour le corps dansant, inscrit dans sa matérialité et dans son époque, à l'écart de ce corps « légal » institué par la tradition « idéalisante » et « mythifiante ». Chaque individualité compose son propre matériau chorégraphique et les codes universels de « belle danse » sont dépassés par des recherches sur la « danse juste », danse qui cherche à libérer le corps du dressage académique et du geste rhétorique (Roux, 2007, p. 49).

Les chorégraphes modernes se saisissent du médium dansé pour créer leur propre « langage chorégraphique » : on pourrait parler de « chorégraphies-sujets ». Leur but ne consiste plus à créer à partir des figures et des formes déjà existantes autour d'un « vocabulaire » codifié, mais à inventer de nouvelles formes proposant pour chaque créateur une façon d'organiser le mouvement qui lui est spécifique. Toutefois, même si les chorégraphes modernes ont favorisé l'expression des émotions (l'être, l'humain, l'âme...), notamment par les lignes brisées, le poids, le souffle, la chute et la contraction, l'agencement du corps et du mouvement dansé demeure en Occident profondément marqué par les stigmates du ballet<sup>92</sup> :

---

<sup>91</sup> En littérature, Barthes (1972) parle de « l'artisanat du style » à travers l'imagerie de l'écrivain-artisan qui remplace la « valeur-génie » (p. 209).

<sup>92</sup> Le terme « ballet » est d'ailleurs utilisé pour décrire le travail de nombreux chorégraphes de danse contemporaine : de William Forsythe à Edouard Lock, en passant par Angelin Preljocaj ou encore

Qu'on le veuille ou non, la danse (...) se construit encore aujourd'hui à partir d'un même modèle de corps et d'organisation du mouvement dans le corps ou en référence à lui : l'axe vertical comme référence posturale, le mouvement linéaire et le travail renouvelé de l'allongement des segments corporels dans un incessant éloignement d'avec le centre. (Martin, 2005, p. 74)

Actuellement, les spectacles de danse moderne et contemporaine proposent encore principalement sur scène des corps généralement beaux, jeunes, musclés et athlétiques. En lien avec la « belle » danse, ce rapport à la séduction voue l'image du danseur à une obsession de l'apparence qui le cloisonne au culte de la jeunesse. Il s'agit, à travers les signes de la virtuosité, d'exhiber les marques du travail par une danse qui impressionne et « se voit de loin »<sup>93</sup>. Tel un acrobate, le corps du danseur, rompu au désir d'être aimé, séduit le public par sa vélocité, sa grâce et sa puissance. Derrière la magnification de ce corps glorieux se trame la conception d'un corps instrument (et instrumentalisé) :

Dans une société fascinée par la jeunesse, le danseur est réduit à un corps-objet, remplaçable dès qu'il semble s'user. Cette attitude dépend aussi de facteurs érotiques, lesquels relèvent d'une autre analyse. Mais c'est sans doute le cœur du problème : le corps du danseur est assimilé à un corps de désir. Pourquoi pas ? Sauf que cela pourrait réduire la chorégraphie à la seule stratégie du désir sexuel. Dans le rejet des corps qui ne suscitent pas un désir immédiat, on élimine la puissance du mouvement et ses multiples modalités. Un plasticien peut jouer avec

---

Hélène Blackburn. On peut également s'interroger sur le fantasme esthétique de ces chorégraphes à pousser toujours plus loin « l'excellence » du niveau des danseurs à travers leur réappropriation de la technique classique.

<sup>93</sup> Barthes (1972) soulignait cette nécessité de montrer (et prouver?) le *travail* de l'œuvre à travers l'écriture littéraire : « Cette écriture conventionnelle a toujours été un lieu de prédilection pour la critique scolaire qui mesure le prix d'un texte à l'évidence du travail qu'il a coûté. (...) Ici, la fonction de l'écrivain n'est pas tant de créer une œuvre, que de fournir une Littérature qui se voit de loin » (p. 54-55).

l'érosion et la patine, un compositeur peut altérer les sons. Mais le chorégraphe a tendance à se limiter aux mouvements d'un seul âge du corps. Cela intervient sur le contenu chorégraphique de la création. Le fameux « on ne sait pas ce que peut un corps » spinoziste est limité à un certain registre. Le corps de la danse, y compris contemporaine, est encore assujéti à des critères sociaux et culturels dont les chorégraphes ne se défont guère. (Fontaine, 2004, p. 42)

En tant que spectacle vivant, la danse est intimement liée au regard de l'autre : elle induit « une fabrique du regard dès lors que construire un corps c'est construire un corps "pour être vu" » (Ginot et Launay, 2002, p. 109). Or, peut-on encore se satisfaire, en tant que créateur, comme en tant qu'interprète, spectateur ou critique, d'une danse qui serait essentiellement formelle et virtuose : « [Cela suffit-il aujourd'hui de] laisser agir la puissance mimétique des corps, sans remettre en question le pouvoir qui le façonne, l'*establishment* qui lui fournit les modèles, les valeurs, le mode d'être et le code de conduite à suivre ? » (Martin, 2005, p. 73). La danse – art du corps par excellence – a-t-elle les moyens de résister au Beau, à la performance physique et à la séduction ?<sup>94</sup>

La norme chorégraphique du « corps glorieux » s'érode progressivement par le biais de conceptions artistiques qui s'en détachent parfois radicalement (notamment à travers le geste quotidien et l'emploi des corps non-danseurs chez les chorégraphes postmodernes américains des années 1960), allant jusqu'à sa déconstruction et son effacement (par la négation et l'absence de danse constatées sur la scène

---

<sup>94</sup> Dans un article intitulé « Le danseur et la poétique du temps » et publié dans les actes du colloque *Âge du corps maturité de la danse* mené à Alès en 1996, Laurence Louppe souligne ce « poids de l'âge » en comparant les effets de la maturité artistique du peintre que l'on ne retrouve pas chez le danseur : « Le peintre aussi a deux fonctions atteintes par l'âge : la fermeté de la main et la vue. Or c'est souvent dans la perte de ces deux capacités que de grands moments de leur art se révèlent » (citée dans Fontaine, 2004, p. 41).

chorégraphique depuis le milieu des années 1990 avec les danses performatives). Cependant, comme Huesca (2012) le questionne dans son ouvrage *Danse, art et modernité : au mépris des usages*, « la chorégraphie, ce lieu où le "corps" s'écrit dans le labeur du studio, peut-elle faire fi de sa matière originelle, peut-elle négliger ce qui représentait une de ses singularités : construire un monde sur des corporéités extra-ordinaires ? » (p. 10)

Bien au-delà de la virtuosité technique, le spectateur demeure fasciné par le potentiel évocateur de la corporéité dansante. Dans le *Dictionnaire de la danse* publié par Larousse en 1999, Isabelle Ginot précise à ce titre que la corporéité est une notion variable « faite d'activité perceptive et fictionnalisante, modulée par l'histoire individuelle et collective du sujet, où matérialité corporelle, désir, pulsion, langage, geste et imaginaire s'entrecroisent et s'interpénètrent » (p. 707). Difficile de rester indifférent, en effet, devant un corps (dansant ou non), d'autant plus lorsqu'il se montre fragile, délicat et troublant. Michèle Febvre (1995) a montré la « pré-théâtralité » (p. 68) inscrite dans le corps des non-danseurs, toujours *moins abstrait et plus humain* que celui des danseurs, souvent jugé trop « formaté » par son entraînement. Les corps inexpérimentés suscitent paradoxalement une certaine part de « crédibilité ». Le public s'identifie d'autant plus facilement à un corps qui pourrait tout aussi bien être le sien. En introduisant sur scène des corps « profanes », les chorégraphes remettent en question les modèles issus des techniques de danse académique. Par la multiplicité des corporéités, les interprètes, loin de se fondre dans un prototype de corps, proposent une disparité qui dissout le rapport à une norme. C'est d'ailleurs précisément pour cette raison que Bernard (1990) préfère la notion de « corporéité » au concept de « corps » afin de l'envisager non pas comme une réalité anatomique, unique et partagée par tous, mais comme une multiplicité ambivalente, paradoxale et plurielle. Pour Bernard (2001), cette

notion s'avère « plus adéquate à l'expérience ambiguë que vous vivons et que l'art contemporain – au premier chef, la danse – contribue à nous dévoiler » (p. 226).

La mise en scène de corps profanes, non-danseurs et non-dansant invalide la notion de virtuosité : « Bel travail cette notion du quelconque au cœur de la représentation, il subvertit ainsi la prééminence de la notion d'excellence au sein du spectacle » (Fontaine, 2004, p. 106). Chargé d'un vécu, le corps profane s'oppose au corps du danseur contemporain expérimenté, caméléon et abstrait. Sa posture ordinaire lui donne un aspect « commun » qui « souille » la référence classique du spectacle de danse. Sous cette mise en scène d'une *impureté chorégraphique* se dissimule, paradoxalement, un « refoulement romantique » tel que le définit Guy Scarpetta (1985), aspirant à des valeurs comme l'authenticité, la spontanéité et le réel contre l'artifice, la maîtrise de soi, la stratégie et l'art du semblant (p. 333). On ressent bien l'impossibilité de cette utopie à travers la technicité du danseur : y parvenir nécessite fatalement un « sacrifice », un renoncement ou un deuil<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Cf. Mythe 4 : Se dépendre de la danse.

## Intermède #2 : Regarder

### *Shirtologie (1997) : La présence scénique des adolescents*

*Une jeune-fille arrive sur le plateau. Elle s'arrête face au public et l'observe. Ses yeux bougent, on la sent nerveuse. Elle porte un t-shirt marqué du chiffre « 1 ». Ses cheveux sont teints en roux avec des mèches blondes, court d'un côté et long de l'autre, elle porte deux colliers ras du cou et un piercing au nez. D'autres jeunes-filles entrent en scène avec des t-shirts aux messages suggestifs qui soulignent leur sexualité juvénile : un « X », la mention « just 17 » sur un top laissant le nombril découvert, l'inscription « 2-lips » avec des lèvres dessinées au-dessus du « i ». Après le solo de Frédéric Seguet<sup>96</sup>, le spectacle Shirtologie se poursuit avec seize adolescents, filles et garçons, vêtus de t-shirts numérotés.*

*Debout et silencieux, ils contemplent le public de manière impassible. Toutefois, malgré l'inexpressivité de leurs visages, rien n'est « neutre » dans leur posture, marquée par les signes de l'adolescence : du style vestimentaire à leurs coiffures « à la mode », en passant par le trouble visible de certains regards moins assumés... Pantalons, shorts, mini-jupes, sandales, gros souliers, t-shirts trop courts ou trop grands qui flottent entre deux âges, entre l'enfance et l'adulte. Ils fixent le public avec insistance, d'une manière tout à la fois passive, inoffensive et grave. Cheveux courts ou longs, ébouriffés, coiffés, teints ou naturels, attachés ou lâchés, ils semblent tous différents ; ils portent d'ailleurs leur chaîne, montre, bracelets, bagues et autres boucles d'oreilles qui les individualisent. Pourtant, ils se noient dans une*

---

<sup>96</sup> Cf. Intermède #1.

*relative conformité vestimentaire caractéristique d'une tribalité contemporaine et occidentale.*

*Entre affirmation de soi et appartenance de groupe, chacun se démarque par sa posture de corps. En effet, pas un ne se tient debout de la même façon, chacun engageant un rapport au poids, à l'autre, au public, à l'espace et au monde différent. Certains, visiblement tendus et troublés, paraissent timides, d'autres, au contraire, affirment une assurance déconcertante, soutenant le regard du public de manière provocante. Le rougissement du visage et le mouvement nerveux des yeux trahissent en même temps leur gêne et leur excitation devant cet exercice de monstration. De cet inconfort surgit une étrange impression de réalité qui rompt avec l'habitude d'une neutralité tendant, en danse contemporaine, à abstraire le corps et à gommer toute trace d'affect (comme, par exemple, chez le danseur Frédéric Seguet).*

*L'inexpérience des adolescents suscite un sentiment ambivalent mêlant la fascination au malaise. Ce qui me trouble avant tout, c'est la vulnérabilité de leur présence scénique – perceptible à travers des signes de nervosité et de timidité tels que les tremblements – et le caractère résolument sexuel de leur exposition. Leur fébrilité contraste avec la conscience aigüe du danseur professionnel qui neutralise ses émotions dans une posture détachée. Bien que le parti pris d'exposer des corps inexpérimentés puisse soulever une question éthique concernant l'instrumentalisation des sujets ainsi « mis à nu », les adolescents échappent au contrôle du chorégraphe par l'imprévisibilité de leurs émotions<sup>97</sup>. Contrairement à*

---

<sup>97</sup> Bel joue à nouveau sur ce paradoxe dans *The Show must go on* (cf. 4.2.1. Un sentiment de connivence) ou encore dans la pièce *Disabled Theater* (2012) qui met en scène des acteurs trisomiques : ces derniers échappent à la mise en œuvre par le potentiel libertaire de l'imprévisibilité de leurs réactions.



*Frédéric Seguet, la présence, grouillante et débordante, de leurs mimiques et émois, perturbe constamment le spectacle (tout en le fondant).*

(journal de spectatrice, juin 1997)

Le degré zéro de la « chorégraphie » consiste chez Bel en une organisation d'éléments dans l'espace (le plateau) et dans un temps donné (la durée du spectacle). Après avoir mis en scène des objets avec *nom donné par l'auteur*, le chorégraphe utilise des t-shirts dans *Shirtologie* : de leur répartition dans l'espace et dans le temps jaillit du sens. Encore une fois, la notion de « sens » ne se réduit pas au champ lexical de la signification, mais s'élargit à la perception spatio-temporelle. Chaque spectateur est libre de construire sa propre lecture du spectacle. Les t-shirts jouent à la fois sur le costume (la mode, « avoir l'air »...) – et donc sur la représentation –, et sur le langage (par les inscriptions imprimées dessus) – et donc sur le sens. Leur fonction engage « une manière de parler sans parler » qui met en scène les corps qui les portent. C'est à ce titre que la proposition demeure particulièrement « chorégraphique » car, abordée par le corps, elle le met en jeu.

\*\*\*

## 2. CECI EST MON CORPS...

### La mise en jeu de la corporéité du danseur dans *Jérôme Bel*

D'histoire, point. De chorégraphie, de mise en scène, non plus. De saut, de pas de deux, d'entrechat, encore moins. De mouvement, presque pas. Pourtant, par son refus des conventions et des excès, par sa grammaire de l'immobilité et du murmure, par son exploration intime et dérangeante, impudique et violente, des coins et des replis du corps humain, par son goût prononcé de la provocation et son ambition folle aussi, *Jérôme Bel* par Jérôme Bel est un manifeste (...). (Keller, 1996)

Créée en 1995, la pièce *Jérôme Bel* met en scène quatre interprètes dans une nudité intégrale. Dans la lignée de *nom donné par l'auteur*, l'esthétique de ce spectacle assume un mode de représentation résolument performatif à travers la mise en actes d'énoncés et une économie radicale des moyens. En-deçà du mouvement, le chorégraphe concentre cette fois sa recherche d'un degré zéro de la danse autour de son instrument : le corps. À l'encontre de l'idéologie moderniste qui, en lien avec une époque caractérisée par la mobilité, a associé – voire limité – l'ontologie de la danse à la production de mouvements (Lepecki, 2006, p. 1-8), l'œuvre répond à la question « Qu'est-ce que la danse ? » par la mise en jeu du corps :

J'ai toujours pensé que ce qualificatif [de danse] qu'on (qui d'ailleurs ?) nous a attribué était problématique car, pour l'instant, nous n'avons jamais pu réduire la danse à son idée seule. Nous sommes encore encombrés de ces corps malodorants et douloureux, bourrés d'affects. (Bel, 2013, p. 87)

Dans un contexte scénique, la monstration du corps dans sa nudité brute semble incarner, de manière littérale et prosaïque, la formule biblique de l'Évangile selon Matthieu : « Ceci est mon corps, livré pour vous ». Sur scène, en effet, le corps agit de manière symbolique : il est *transfiguré*. Dans *Jérôme Bel*, la corporéité du danseur recouvre par conséquent un champ complexe à la fois organique, imaginaire et sensible dont la perception se situe à différents niveaux, non seulement à travers le jeu de miroir que la posture ordinaire des interprètes induit, mais aussi à travers l'auto-manipulation des danseurs qui, par résonance kinesthésique, *touche* le corps du spectateur.

L'objectif de ce chapitre consiste à étudier comment cette dramaturgie du corps élabore, comme le souligne la citation en exergue, un véritable manifeste chorégraphique. L'esthétique de Jérôme Bel pourrait se comparer en effet au courant cinématographique « dogma » dont les partis pris effacent les artifices et effets spéciaux au profit de la réalité (éclairage naturel, captation en une seule prise, son direct, temps réel)<sup>98</sup>. Ce courant cinématographique constitue un parallèle intéressant avec l'attitude performative telle que décrite par Céline Roux (2007). Non seulement le tournage se déroule (en théorie...) sur une seule prise, donc *ici et maintenant*, mais en plus, le procédé de la caméra à l'épaule apporte à l'œuvre cinématographique un *effet de réel*, renforcé par l'absence d'éclairage spécial et le fait qu'aucune musique n'est ajoutée. Néanmoins, ces procédés n'en demeurent pas

---

<sup>98</sup> Publié à Copenhague le 13 mars 1995 et officialisé une semaine plus tard lors du colloque « Le cinéma vers son deuxième siècle » au Théâtre de l'Odéon à Paris, les réalisateurs danois Lars Von Trier et Thomas Vinterberg ont signé un « vœu de chasteté » en guise de manifeste artistique. Eux-mêmes inspirés par les années 1960 et leurs figures dissidentes tel Jean-Luc Godard, leurs démarches s'inscrivent en réaction aux grosses productions de l'industrie cinématographique et à ses procédés technologiques (filtres, trucages, maquillages, effets spéciaux, etc.) : « [leur] but avoué est de contrer certaines dérives du cinéma contemporain » qui visent à « tromper le public » à travers « des illusions servant à communiquer des émotions » chargées « de pathos et d'amour » (Björkman, 2000, p. 161).

moins des partis pris esthétiques chargés de construire une illusion : le réalisateur ne filme pas une scène réelle, mais la crée<sup>99</sup>. Nonobstant ces paradoxes, qu'est-ce que la démarche de Bel me donne à voir – et à (re)penser – en termes chorégraphiques ? Quel travail le danseur effectue-t-il malgré les parti pris radicaux de sa (dé)mise en scène ?

Malgré son format épuré et la pauvreté des moyens utilisés, cette « chorégraphie sans danse » s'avère une expérience extrêmement troublante, *comme si [la Danse] ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe*<sup>100</sup>. Je m'appuie dans ce chapitre sur la pensée de Louppe (1997) pour qui le corps représente, outre la matière même de la danse, sa poétique à partir de laquelle s'élabore un réseau de sensation singulier. En-deçà du mouvement, le corps figure ainsi le « degré zéro » de la danse. Même si celle-ci est extrêmement minimale, la corporéité engagée dans *Jérôme Bel* constitue non seulement la texture de l'œuvre (sa matière), mais également sa poétique (l'écriture dramaturgique par laquelle transitent des partis pris esthétiques qui s'incorporent littéralement), d'où émerge un corps insolite, à la fois vecteur de sens et de devenir. Caractéristique de l'attitude performative des chorégraphes contemporains, cette mise en jeu du corps instaure, sinon un « dogme », du moins un nouveau modèle à la fois esthétique et politique.

---

<sup>99</sup> Soucieux de « faire vrai », les réalisateurs déclarent vouloir « montrer le quotidien, le banal et le réel sans l'idéaliser ». Cependant, les acteurs, même s'ils ne jouent qu'une fois chaque scène, font « comme si » et incarnent des « personnages » au service d'une fiction.

<sup>100</sup> J'adapte ici à la danse le concept de « degré zéro » tel que défini par Barthes (1972) à propos des « écritures neutres » comme celles de Camus, Blanchot ou Queneau : « comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature » (p. 11).

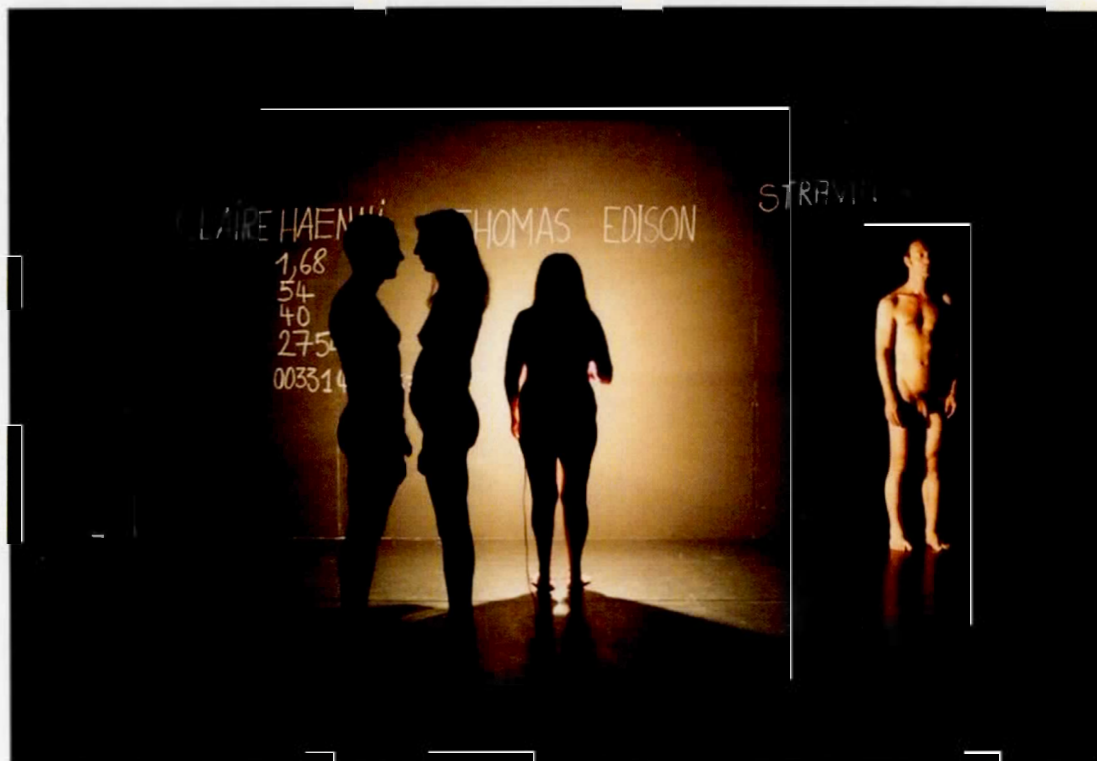
## 2.1. Le corps comme texture de l'œuvre

C'est l'ère des *ready-mades* gestuels, à la Duchamp. Je suis un danseur donc quoique je fasse, je danse. (...) le corps dansant se redécouvre dans sa banalité ; le sein est libre, le poil n'est plus obscène et la marche redevient le premier pas de danse... (Febvre, 1995, p. 24)

Cette exergue concernant la danse postmoderne américaine des années 1960 et 1970 pourrait servir de *credo* à Jérôme Bel. Sa pièce éponyme constitue à ce titre un exemple parfait pour illustrer une danse performative qui, d'après Roux (2007), tend à considérer le corps comme « le sujet même de l'action artistique, plutôt que l'instrument nécessaire à la formation de métaphores expressives » (p. 34). En effet, dans *Jérôme Bel*, le corps s'expose plus qu'il ne représente.

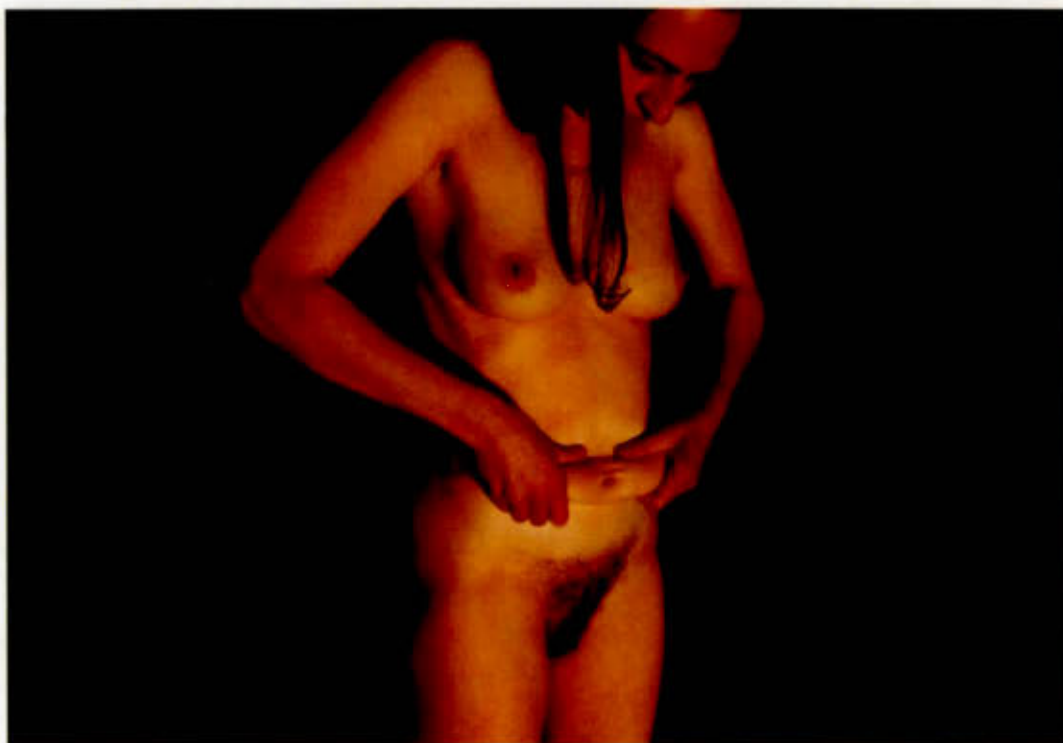
**Figure 2.1** Jérôme Bel. *Jérôme Bel* (1995)

Sur la photo: Frédéric Seguet, Claire Haenni, Gisèle Pelozuelo et Patrick Harlay © Herman Sorgel



Nus, les quatre interprètes se tiennent debout. Simplement. Visage et posture impassibles. Présentés de manière clinique, les corps se soustraient à la dimension affective : « Jadis, le Nu procédait par abstraction formelle, ici, faisant l'éloge de l'organique, la nudité fait apparaître le corps dans et pour sa matérialité » (Huesca, 2012, p. 216). Sans fioritures, le chorégraphe expose crûment le corps, nu et éclairé par une lumière brute, l'explorant sous toutes ses coutures sans aucune tentative d'idéalisation. Cette esthétique s'inscrit à même le corps du danseur dans une monstration radicale et, paradoxalement, dans une absence d'ostentation à travers l'extrême pauvreté des moyens utilisés, privilégiant, à la manière du théâtre pauvre, la présence d'un corps-matière.

**Figure 2.2** Jérôme Bel. *Jérôme Bel* (1995)  
Sur la photo: Claire Haenni © Herman Sorgeloos



### 2.1.1. Mise à nu : montrer le corps tel qu'il est

La pièce commence ainsi : une femme [Gisèle Pelozuelo] entre sur scène tenant à la main une ampoule électrique qui perce l'obscurité. Elle écrit « THOMAS EDISON » en lettres majuscules sur un tableau noir placé en fond de scène et se place au centre du plateau, dos au public, éclairant l'inscription devant elle. Le spectacle commence sur cette action qui pose d'emblée une référence comme énigme. Une autre femme [Yseult Roch<sup>101</sup>] entre, écrit « STRAVINSKY IGOR », se retourne face au public pour se placer sous l'intitulé et fredonne le *Sacre du printemps*. J'associe alors rétroactivement la signification de « Thomas Edison » à la femme qui, parce qu'elle porte l'ampoule électrique, incarne le rôle de l'éclairagiste. Puis, deux derniers protagonistes [Claire Haenni et Frédéric Segurette] déclinent l'un après l'autre leur véritable identité : nom, prénom, taille, poids, âge, numéro de téléphone... Ils n'incarnent personne d'autre qu'eux-mêmes.

Procédant à un désir de montrer le réel, tous les éléments du spectacle sont littéralement mis à nu : l'espace, la lumière, la musique et le corps. Outre le plateau vide, l'éclairage est rudimentaire, réduit à une ampoule électrique déplacée manuellement tout au long de la pièce par « l'éclairagiste » au gré des tableaux et actions. De même pour la musique, interprétée *a capella*, autrement dit par une « voix nue ». Enfin, le corps est lui aussi présenté dans son plus simple appareil :

Ce besoin de minimalisme, parfois critiqué, est une donne nécessaire à la redécouverte de la corporéité objective, comme s'il fallait tout épurer et retrouver l'essence, la sève de la corporéité dansante pour que celle-ci évolue, dépasse le déjà-fait, le déjà-convenu et devienne une immanence du sujet en état de danse. (Roux, 2007, p. 97)

---

<sup>101</sup> N.B. : Depuis sa création, le casting original s'est modifié : Gisèle Pelozuelo a été remplacée par Michèle Bargues et la chanteuse Yseult Roch est remplacé par Patrick Harlay. D'où la présence de deux hommes sur certaines photos plus récentes de la pièce.

Or, comment montrer le corps « tel qu'il est » – d'autant plus lorsqu'il est nu – alors que chaque détail morphologique induit « une infra-théâtralité inscrite dans la corporéité de chacun » (Febvre, 1995, p. 29) ? Au lieu d'uniformiser les performeurs, la nudité singularise les corps dans *Jérôme Bel*. L'attention du spectateur se porte sur les détails et différences morphologiques, renforcées par l'ensemble des données qui (sur)détermine les corps en s'inscrivant directement sur la peau. Le danseur inscrit sa date de naissance autour de son nombril – la cicatrice de sa naissance – tandis que la danseuse marque la date de sa défloration autour de son pubis. Chaque information révèle une part intime de l'individu mais contribue également à son objectivation : « L'emprise du signe annihile la présence "naturelle" du corps. Noms, prénoms, âge [...], sur scène, l'écrit objective chaque individualité » (Huesca, 2004a, p. 54). Doublement « mis à nus » par l'inscription de données personnelles, les danseurs sont d'autant plus *expeausés* – selon l'orthographe proposée par Jean-Luc Nancy (2000, p. 31-33) – que leurs corps sont marqués par une série de datations et d'informations d'ordre privé.

Cependant, si la plupart des détails biographiques concernant les danseurs semblent crédibles, ils théâtralissent néanmoins les corps de manière irrémédiable. La danseuse donne-t-elle vraiment son âge ou se rajeunit-elle ? Le danseur a-t-il toujours un compte en banque à découvert ou est-ce que cette information est factice (afin de susciter un « effet » en clin d'œil à la pauvreté endémique des artistes) ? Peu importe la véracité ou non de ces données, à partir du moment où un corps entre en scène, il n'échappe pas à la fiction.

Il s'avère donc impossible d'objectiver et de dédramatiser le corps. D'une coupe de cheveux à une simple posture, aussi spontanées puissent-elles paraître, cette pièce



démontre combien le corps est avant tout une construction sociale<sup>102</sup>. Malgré sa neutralité, la pauvreté du décor instaure une scénographie singulière, plantant un univers post-apocalyptique surgi du néant. Même nu, l'espace scénique se réinvente : « C'est ce qu'a fort bien compris Brecht en soulignant que le lieu scénique déréalise systématiquement ce qu'il donne à voir » (Bernard, 2001, p. 87). De manière similaire, la nudité constitue un « costume », l'ampoule une lumière de scène et le chant, même murmuré, une bande sonore.

### 2.1.2. Un corps povera

Sans maquillage ni artifice, la simplicité du nu, ajoutée à l'économie radicale des moyens mis en jeu, participe à mettre en scène un *corps povera* dont l'art du peu aspire au banal et au dénuement. Ce parti pris induit pour le danseur une forme de repli à travers la simplicité de sa posture<sup>103</sup> qui laisse place à la primauté du corps. Alors que le danseur s'effaçait au profit de l'objet dans *nom donné par l'auteur*, dans *Jérôme Bel*, sa présence s'éclipse au profit de la mise en abyme de son propre corps :

deux êtres humains s'efforcent, à partir de l'« ici et maintenant », de déchiffrer leur corps voué à la mort, interprété, exalté par les mythes ou totalement démythifié, manipulé, ausculté, radiographié, intoxiqué,

---

<sup>102</sup> Les réactions du public sont d'ailleurs contrastées en fonction des pays : « En Italie, par exemple, (...) les spectateurs n'y voient que des corps nus, ils ne peuvent pas s'abstraire de cette première perception et lire le spectacle. En revanche, aux Pays-Bas, les spectateurs se foutent totalement de la nudité en tant que telle, ils se concentrent donc immédiatement sur le spectacle lui-même » (Bel, dans Hivernat, 1999, p. 13). En effet, en Italie, les titres témoignent à eux seuls de la réception du public : « La performance-provocazione di Jérôme Bel tra corpi nudi, gesti, lavagne e "fredde" luci » (*La Gazzeta del mezzogiorno*, 28 octobre 1997) ou encore « Lo scandalo del teatro : Bel scuote il pubblico di Time Zones » (*Barisera*, 30 octobre 1997)

<sup>103</sup> Cf. 1.2.3. Une posture amodale.

rafistolé : une redécouverte stupéfiante – ou une réinvention de ce que le corps peut être – accompagnée des seules notes du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, l'hymne à l'origine et au renouveau. (Nau, 1997)

Appauvri, le corps opère une dé-hiérarchisation du danseur : « On croit toujours que l'interprète est plus grand sur scène, dit Jérôme Bel (dans Ciret, 2000, p. 2). Je voulais casser le piédestal ». Constamment ramené à la réalité par un ensemble d'indices factuels, ce corps *povera* établit entre le spectateur et le *performer* des éléments de comparaison (différence d'âge, de taille, de compte en banque, etc.). Cette désublimation du corps dansant souligne, pour le chorégraphe, un enjeu politique : « ne pas [démontrer] un savoir que les autres n'ont pas, ne pas provoquer l'admiration des spectateurs. Au contraire ! » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 22) Entre théâtre pauvre et *arte povera*, l'exercice d'épuration du spectacle opère ainsi dans le même temps une « sublimation de l'ordinaire » (Roux, 2007, p. 196) qui inscrit le corps du danseur à travers un jeu d'identification<sup>104</sup>.

Cependant, malgré le désir « d'égalité » revendiqué par le chorégraphe<sup>105</sup>, la nudité objectivée induit un renversement de pouvoir. Montrer un corps, en l'occurrence ordinaire, nu et même *appauvri*, place l'interprète dans une position d'infériorité face au spectateur qui l'observe. Le public semble particulièrement affecté par la présence des non-danseuses mises en scène [Yseult Roch, Gisèle Pelozuelo], et notamment par leur nudité qui représente, aux yeux de certains spectateurs, une image « sacrée » soulevant certains tabous en lien avec la sexualité, la religion et la

---

<sup>104</sup> Bel (dans Tappolet, 2001) confie d'ailleurs : « Ce qui m'a fait le plus plaisir, à l'occasion de cette création, c'est que les spectateurs m'ont raconté avoir essayé de rejouer certains des gestes du spectacle. C'est formidable de penser que les gens peuvent s'approprier ce qu'ils ont vu ! ».

<sup>105</sup> Cf. 1.3.2. Le jeu des corps ordinaires : pour « une égalité des compétences ».

vieillesse : « Lors de nos tournées, les gens disent surtout : "C'est la femme âgée qui pose problème". Gisèle, l'éclairagiste, a 60 ans [et apparaît nue, elle aussi]. Pour les Italiens, c'est la "Mama", elle ne doit donc pas être toute nue » (Bel, dans Ciret, 2000, p. 5)<sup>106</sup>. Ces sensibilités révèlent une représentation du corps encore enracinée dans l'idéologie judéo-chrétienne.

La mise en scène d'un corps *povera* déjoue les codes de représentation de la danse. D'une part, il rompt avec la sacralisation d'un corps glorieux : « Aussi, une partie du public ne s'y retrouve plus, car elle ne trouve plus dans l'œuvre la possibilité de s'identifier à un idéal, ni même de l'espérer » (Huesca, 2004b, p. 13). Le mode d'interprétation de la chanteuse participe à cette esthétique construite sur la désacralisation des éléments du spectaculaire :

Je lui ai demandé de chanter (...) non comme une cantatrice [mais] comme on chante sous la douche (...). Elle chante comme si elle pensait à autre chose, comme si elle se savonnait les aisselles, comme elle chanterait Sting en fait ! (...) Je lui demande de chanter *le Sacre du printemps* qui est une œuvre savante, une œuvre importante de l'histoire de la musique, comme une rengaine de pop anglaise. (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 17)

D'autre part, le spectacle n'est pas conçu dans une ivresse de mouvements chargée de transporter le spectateur par une sensation kinesthésique de vertige, mais dans une économie radicale du mouvement. Ce « ralentissement ontologique », tel que le

---

<sup>106</sup> D'après le psychanalyste Daniel Sibony (1995), ce rejet du corps vieillissant illustre l'attrait du corps dansant lié à « l'Éros » : « Les corps-danseurs, sauf exceptions, on les écarte dès qu'ils "prennent de l'âge", comme s'ils prenaient de la graisse, du poids ; or c'est le poids de l'angoisse des autres qui ne veulent pas voir une trace de mort, de leur propre mort. (...) S'il s'attarde, il risque de parler de notre disparition et c'est insupportable [...]. Les âgés, on les écarte parce qu'ils mettent chacun au défi d'intégrer sa mort » (p. 189).

défini Lepecki (2006) à propos du travail de Jérôme Bel, propose au spectateur de danse « un nouveau régime d'attention (...) au moment de l'ultime épuisement du mouvement »<sup>107</sup> (p. 64). Tel le théâtre pauvre de Grotowski (1993), tout ce qui se trame dans la pièce se joue dans, à travers et sur le corps. Ce parti pris esthétique ouvre le champ de la perception à travers la portée poétique et politique du dénuement<sup>108</sup>. Ainsi, « en perdant son aura (...) [le corps dansant gagne] en échange de plus vastes possibilités de partage » (Gravel, 2010, p. 90-91). La figure du dénuement étend paradoxalement l'espace imaginaire du spectateur à travers un potentiel infini de sens(at)ions).

### 2.1.3. Réseau de sensations

Au-delà du caractère discursif auquel les critiques ont souvent eu tendance à réduire la démarche de Jérôme Bel, cette pièce repose sur une perception sensible du corps. L'auto-manipulation du corps des danseurs à travers la palpation, le frottement et l'étirement de la peau engage une gestualité de l'intime propre à l'entretien de soi (se laver, se brosser les cheveux, etc.) et au rapport à l'autre à travers le partage d'une intimité. Le fait de toucher, triturer, plisser des parties de corps dans *Jérôme Bel* permet au danseur non seulement d'opérer une « auto-lecture », mais également de donner « [son] corps à "lire" » (Louppe, 2007, p. 42).

---

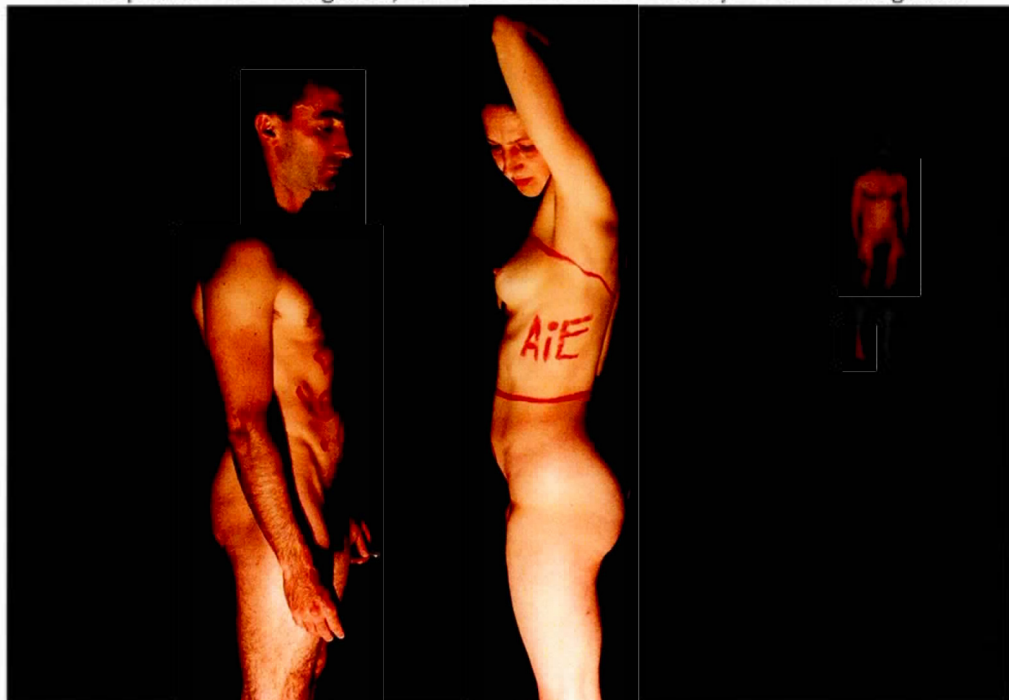
<sup>107</sup> Je traduis.

<sup>108</sup> Peter Brook (1977) souligne ce paradoxe dans *L'Espace vide* : « Grotowski a converti la pauvreté en idéal, ses acteurs se sont dépourvus de tout, sauf de leur propre corps ; ils disposent d'instruments – de leurs organismes et du temps illimité, rien d'étonnant s'ils considèrent leur théâtre le plus riche du monde ».

Livrée au regard du spectateur, cette expérience du corps induit une sensation vécue par procuration à travers le visuel puisque, toujours selon Louppe, « le toucher est une composante active qui, par un faisceau sensoriel déclenché chez le spectateur, enrichit le regard. La perception par le regard est doublement nourrie pour le témoin et le danseur par la présence de cette sensibilité tactile » (p. 43-44). Les gestes du danseur engagent chez le spectateur une expérience haptique sur les actions qu'il perçoit, par empathie, sur son propre corps. Puisqu'« un danseur en état de présence partage son propre corps avec le spectateur » (p. 78), l'imaginaire de ce dernier recouvre alors le corps dansant.

**Figure 2.3** Jérôme Bel. *Jérôme Bel* (1995)

Sur la photo: Frédéric Seguet, Claire Haenni et Patrick Harlay © Herman Sorgeloos



Chaque action se réalise simplement, sans accent ni phrasé autre que son déroulement « naturel » dans l'espace et le temps de la représentation<sup>109</sup>. Par exemple, la danseuse trace une ligne circulaire autour de sa taille, puis une autre au-dessus de sa poitrine marquant le tour de son buste en passant sous les aisselles. Le danseur vient ensuite l'aider à tracer un trait vertical qui relie dans son dos les deux lignes circulaires. Il s'agit de trois traits « abstraits » sur le corps qui, au-delà de suggérer l'habillement, engagent une relation codifiée entre un homme et une femme : l'évocation d'une intimité, tel un homme qui viendrait par galanterie aider sa compagne à remonter la fermeture éclair de son corsage. Outre la liste d'informations chargée d'identifier les interprètes, les actions mises en scène laissent émerger un certain nombre de représentations liées au corps.

Une claque de Frédéric Seguette inscrit l'onomatopée « Aïe ! » sur la peau de Claire Haenni. Dans *Surveiller et Punir* (1975), Foucault a montré combien le corps fait l'objet de dressages et s'inscrit dans des régimes disciplinaires qui le modèlent en fonction des usages et des codes socioculturels de son contexte, idéalisé et fantasmé à travers le cinéma, la publicité, la mode, etc. Malgré « la prétention (illusoire) contemporaine à vouloir paraître *naturel* » (Louppe, 2007, p. 123), un corps n'est jamais « neutre », en particulier lorsqu'il est mis en scène. Même nu, il est traversé de codes sexuels, historiques, sociaux et culturels.

Enfin, l'inexpressivité du visage des interprètes agit comme un écran. En sortant du pathos et de l'expressivité à travers le détachement, la danse démultiplie ses pouvoirs évocateurs. Le détachement du danseur vis-à-vis du corps renvoie le public à son état de regardeur et permet de focaliser son attention sur le potentiel

---

<sup>109</sup> Cf. 1.2.2. Le temps performatif.

imaginaire du corps plutôt que sur l'affect : « Le regardeur est partagé ; il y a de l'exceptionnel, un caractère unique, idiosyncrasique. Dans le même temps, ce corps s'affirme comme document d'humanité » (Louppe, 2007, p. 40). C'est bien là tout le paradoxe du corps : à la fois espace intime et expérience singulière propre à chacun, et point de ralliement, lieu de partage et d'identification, historique et culturel.

## 2.2. Le corps comme poétique

Sous le nom de « danse », il y a un devenir de formes, de fonctions, d'institutions, de pratiques, de techniques, de projets, bref, de raisons radicalement différentes. (...) Si le geste n'avait qu'un sens, si rien ne venait troubler ou perturber les certitudes et les inscriptions du corps socialisé, il n'y aurait pas de danse. (Charmatz, 2002, p. 175)

Le spectacle *Jérôme Bel* apparaît comme une installation pour quatre corps qui, malgré le minimalisme de leur mise en scène, se métamorphosent sur scène. Même si, au début du spectacle, tout semble « normal », le danseur décline un certain nombre de représentations tel « un corps toujours en chantier [qui] n'en finit pas avec son propre devenir » (Louppe, 2007, p. 47). Le corps des danseurs glisse d'une référence culturelle à un usage singulier, de l'intime au collectif, en passant par le symbolique. Pour Louppe (1997), le corps détient un caractère lyrique propre à l'organique, et ce, dans des mouvements de tension expressionnistes, tout comme à travers un état de corps dit « abstrait » ou « neutre » (mouvement sans accent, absence de « dessin »). Ce lyrisme intrinsèque au corps est pour l'historienne la condition d'émergence du poétique.

À travers l'agencement – et l'orchestration – des présences mises en scène, des actions et des déplacements dans l'espace, aussi minimaux soient-ils, ce « nouveau "dogma" du mouvement » (Frétard, 2003a) propose une partition chorégraphique jouant sur une dimension à la fois micro et macroscopique. Le corps, même présenté de manière prosaïque et pauvre, engage une multiplicité de fictions et de jeux poétiques, autant formels que signifiants et symboliques. C'est à ce titre qu'une certaine « danse » émerge dans *Jérôme Bel*, à travers la dynamique de métamorphose infinie du corps et de ses usages, comme à travers sa dissolution.

### 2.2.1. Flux

Le temps s'inscrit dans *Jérôme Bel* tel un long plan séquence sur le corps : du début à la fin, il y a un mouvement continu dans la pièce. Dans la confrontation artistique de son corps rompu au temps, à l'espace et à l'énergie, le danseur travaille constamment face à sa finitude : « Le chorégraphe n'est pas dans l'éternité ; au contraire, il est au plus près de l'écoulement du temps, il s'y expose dans le double mouvement de l'abandon et du défi » (Fontaine, 2004, p. 36). Au fur et à mesure, le corps se pose comme objet, sujet, écran, interface, traversé par divers flux organiques tels que la bave, le souffle, la transpiration et l'urine :

Quand rien ne semble bouger en apparence, tout se meut encore, dans le rythme intérieur qui agite les danseurs, rendu perceptible au public par des murmures organiques. (...) « Cette pièce a sans doute été influencée par la pratique du yoga, suggère Bel. Par la respiration, par la concentration, on peut obtenir des visions tour à tour effrayantes ou idylliques ! » (Tappolet, 2001).



Le flux de l'œuvre constitue un fil dramaturgique qui construit sa temporalité : corps, mots, images, traces s'inscrivent, puis s'effacent, soulignant le caractère éphémère du (spectacle) vivant. Frédéric Seguetto joue à un exercice de virtuosité enfantine : créer le plus long filet de bave possible avant de le ravalier. Non seulement, le tableau prend des allures d'exploit circassien susceptible de tenir le spectateur en haleine, mais en plus il est éclairé de manière à ce que la salive scintille. Puis, alors que mon attention se concentre sur le filet de bave, coup de théâtre : le danseur se met à uriner. Simplement. J'ose même dire : *logiquement*. L'acte d'uriner est présenté ni de façon provocante, ni de façon scabreuse, mais seulement de l'ordre du naturel et de l'organique. Comme l'explique Bel (dans Ciret, 2000, p. 7), « lorsqu'on est relaxé, on a toujours un muscle qui nous retient de pisser. Et là, je voulais lâcher jusqu'à ce muscle ». La désaffection et l'immobilité du danseur rend la scène presque naïve, voire attendrissante, rappelant davantage l'image d'un Manneken-Pis que celle d'un acte de provocation gratuit.

Au-delà du relâchement postural des interprètes mis en scène tout au long du spectacle, la passivité du danseur est poussée à son comble dans cet ultime relâchement musculaire du sphincter de la vessie qui devient un acte chorégraphique en soi, non seulement à travers le choix de la dynamique de son flux (qui est « maîtrisée »), mais également par son traitement esthétique. En effet, le danseur n'urine pas comme il le ferait dans la réalité : c'est-à-dire en tenant son pénis entre ses doigts. Non, il laisse l'urine s'écouler passivement : « La pisse qui coulait de la verge de Frédéric [Seguetto] jusque sur le sol de la scène était pensée comme un mouvement continu parfait (il fallait qu'il pisse sans à-coups bien sûr, je détestais quand ça gouttait après qu'il eut uriné !) » (Bel, 2013, p. 147). Faisant partie intégrante de la dramaturgie de la pièce, la miction participe à la minutieuse exploration du corps : « L'instrument de la danse, c'est le corps, explique Jérôme Bel

(dans Packiry, 1997). Et je voulais un corps libre, qui se laisse totalement aller, qui s'abandonne. En plus, avec la pisse, il y a du mouvement sans bouger, juste en laissant tomber les choses. » Dans la continuité de l'écoulement de la salive, ce « mouvement » (ou flux) s'inscrit dans le contexte chorégraphique de la pièce.

Cette mise à l'épreuve du corps est particulièrement représentative des danses performatives décrites par Rosita Boisseau (2000a) comme de véritables « expériences de soi » qui implique pour le danseur un contrôle précis de ses organes. La mise en scène des fluides corporels investit l'intérieur du corps, la « virtuosité » du danseur consistant à maîtriser sa vessie jusqu'au moment opportun, de même que sa préparation physique nécessite de boire plusieurs litres d'eau juste avant la représentation.

Cette action s'inscrit dans le *timing* du spectacle. Quand Claire Haenni se relève, elle dévoile à son tour une flaque d'urine. Ponctuant la représentation, les danseurs effacent leur nom du tableau en humectant leurs mains dans le liquide. La présence de l'urine sur scène est alors légitimée par le fil dramaturgique de la pièce – le *flux* – puisqu'elle sert à effacer les inscriptions faites à la craie sur le mur du fond. Bien que cette séquence outre une partie de la salle – qui y voit un ultime geste provocateur –, d'autres spectateurs rient de l'utilisation dramaturgique de ce fluide qui annule ainsi toute gratuité de l'acte, illustrant avec humour la célèbre théorie de Lavoisier selon laquelle « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme »...

### 2.2.2. Dynamique de métamorphoses

Le corps des interprètes se pétrit comme une matière brute et se transforme en fonction des séquences : « [il] devient un lieu de passages et de métamorphoses, un carrefour de significations singulières et contiguës, construisant et déconstruisant sans relâche les signifiants proposés » (Huesca, 2004b, p. 3). Alternant entre corps-objet et corps-sujet, les corps dans *Jérôme Bel* sont en perpétuelle transformation, en devenir constant, épluchant le(s) sens et explorant les possibles, ils se déconstruisent et reconstruisent en permanence.<sup>110</sup>

Le visage du danseur recouvert par les cheveux de sa partenaire change d'apparence en arborant les cheveux longs comme s'il avait enfilé une perruque : « Quelques poils suffisent à féminiser l'homme, ou à l'hyper-viriliser » (Frétard, 1996a). Ce jeu d'illusion se poursuit quand Claire Haenni, dissimulée derrière son partenaire, coince ses longs cheveux sous ses aisselles pour accentuer avec humour la pilosité du danseur, ou encore entre ses jambes décorant son sexe, non sans une certaine poésie, d'une toison en forme d'étoile. Le pénis de Frédéric Seguet devient tour à tour objet de culte (un « bijou de famille » dans un écrin étoilé) et triviale fontaine (clin d'œil à Duchamp et à son art du prosaïque).

Ces « jeux de corps » étendent la représentation. Lieu de mutation, le corps se métamorphose à vue en se confrontant à de multiples images. En lien avec la pensée de Deleuze et Guattari, Huesca (2012) souligne combien ces devenirs du corps permettent en danse de « briser les représentations de cet humain divinisé auquel nos siècles n'avaient cessé de rêver » :

---

<sup>110</sup> Suivant une dynamique similaire, Xavier Le Roy travaille le corps à travers un jeu d'anamorphoses dans son solo *Self-Unfinished* (1998).

« Dieu est mort », place aux « devenir-(...) » ! Dans le droit fil de la pensée nietzschéenne, ces corps s'émancipent des pouvoirs d'une transcendance faite chair, assujettissant l'homme à son image. Du même geste, ils déjouent les allégations d'une parole biblique parfaitement en phase avec l'ordre du monde, avec ses insignifiances et ses subjectivisations idéalement comprises. L'idée ? Arracher le sujet à lui-même (...) et faire de cet arrachement le principe de sa constitution : celle d'un être à jamais inachevé. (p. 162-163)

La marque « CHRISTIAN DIOR » inscrite sur la jambe de la danseuse à l'aide d'un bâtonnet de rouge à lèvres se transforme, par l'effacement de quelques lettres, en une nouvelle inscription : « CHAIR ». Le prix précédemment associé au nom du grand couturier chute alors de « 199,00 » à « 00 », soulignant l'écart de valeur entre le cosmétique et le dénuement. Ces jeux de mots et de valeurs organisent non seulement le sens, mais également les représentations du corps, notamment en renversant la fétichisation du nu féminin. Le corps glisse du statut de sujet à celui d'objet, il devient marchandise, icône, mais aussi lieu d'inscription (et donc de mémoire) voué à disparaître.

### 2.2.3. Micro-chorégraphie

Le corps que j'ai choisi de travailler est un corps culturel, socialisé, historique. (...) [II] est vide, il n'est que codes et signes, il est discursif. (...) [II] est là immobile, atterré par le monde, ayant rendu les armes face au capitalisme dominant, n'ayant trouvé comme résistance que sa propre inertie, que sa lenteur, n'ayant trouvé comme subversion possible que quelques micro-événements à opposer au géant. (Bel, 2013, p. 97-98)

Le spectacle est conçu à travers une dramaturgie du corps épurée au point qu'aucun détail n'échappe à l'œil du regardeur. Comme dans *nom donné par l'auteur*, le public de *Jérôme Bel* troque son regard global et périphérique pour une attention portée sur le détail. La présence effacée des danseurs, ainsi que leur regard rivé sur les parties du corps qu'ils manipulent, dirige l'attention du spectateur sur certains détails anatomiques ou sur leurs micromouvements : « Le détail interpelle le regardeur, un peu comme le point de fuite du tableau (...) [il] renverse les stratégies du regard, déplace les centres, détourne de la figure centrale : il subvertit la *mimésis*, le message et l'enjeu politique du tableau » (Perrin, 2012, p. 32). Face à cette (sur)exposition, le spectateur attentif peut repérer la véritable chorégraphie de la pièce en déplaçant son regard du performer vers le corps, comme dans cette séquence où, face à face, les deux danseurs entament un jeu de respiration. Quand le ventre de la danseuse se gonfle, celui du danseur se creuse et vice versa. Sans jamais se toucher, ce mouvement de va-et-vient installe un effet d'ombres chinoises à la fois poétique et sensuel.

À travers l'auto-manipulation, les danseurs *zooment* sur certaines parties de leurs corps : Claire Haenni tire la peau de son coude pour créer un petit appendice épidermique que l'on voit disparaître à vue d'œil, tandis que Frédéric Seguetto lèche son bras pour rendre sa pilosité plus apparente avant d'y tracer une raie avec son ongle. Ils redessinent leur propre anatomie, en étirant certaines zones ou en les camouflant, créant des images de corps parfois étranges. Bien qu'épurée, la chorégraphie est infime.

Loupe (2007) propose le terme de « protochorégraphie » pour désigner « ces moments de chorégraphies inaperçues (...) situées aux limites du visible (...) pourtant présents, vivants, actifs à chaque instant, autour de nous : surgissements

impalpables, le plus souvent à notre insu » (p. 120). La chorégraphie se joue au niveau du micromouvement, du mineur, du détail, de l'intime, à travers la chair marquée, la peau étirée et les poils lissés, par le biais de coups de langue, de caresses, de frappes, de chatouilles et d'inscriptions au rouge à lèvres.

Par le biais de ces manipulations localisées sur certaines parties du corps, cette pièce invite le public à l'exploration intime du corps, comme lorsque le danseur Frédéric Seguet désigne avec précision les grains de beauté de son dos, au-delà de son champ de vision, comme s'il était doté d'une faculté ultrasensible. Cette profonde connaissance de soi s'articule alors, non sans humour, sur une connexion au cosmos lorsque sa partenaire relie les grains de beauté entre eux pour former la constellation de la grande ourse. Partant d'une géographie intime, cette micro-chorégraphie ouvre l'infinitésimal du corps sur le vertige exponentiel de l'espace.

### 2.3. L'émergence d'un corps insolite

Je voulais utiliser le corps de manière autre que sexuelle. [...] Pour certains spectateurs, cela avait une dimension très émouvante, certains pleuraient. Mais ce n'est pas du tout ce que je cherchais. Je voulais quelque chose de l'ordre de la pensée. Je voulais éviter l'humain.<sup>111</sup>

En voulant « éviter l'humain », le créateur tente de défaire les modèles de création, pour sortir de la représentation : « L'informe ouvre un espace d'exploration, de remise en cause des hiérarchies habituelles, d'approche critique du réel comme du symbolique » (Louppe, 2007, p. 50-51). Pour Bel (2013), les chorégraphes de sa

---

<sup>111</sup> Texte tiré d'une entrevue avec Jérôme Bel publiée dans le magazine Aden (n° 145) du journal *Le Monde* en janvier 2001. Je souligne.

génération ont ainsi changé de paradigme : « le travail s'est focalisé sur l'instrument de la danse – non pas la danse » (p. 97). En se concentrant sur le corps plutôt que sur son mouvement, l'œuvre invite le public à élargir le champ et la définition de la danse à la mobilité même des anamorphoses du corps.

Cette (dé)mise en scène du corps dansant articule une écriture scénique singulière composée d'un enchevêtrement de signes et de sens qui, à travers le surcodage, tend à la saturation, et, par delà, à l'effacement même de l'interprète : « L'élimination du fétiche de la technique permet l'entrée en jeu d'un corps non marqué. (...) [Cette] absence fait naître une présence d'un autre type » (Siegmund, 2003, p. 332)<sup>112</sup>. Alain Buffard (dans Boisseau, 2000a) propose à ce titre « un corps ouvert, prêt à commencer quelque chose de neuf en se débarrassant de tout le savoir-faire accumulé ». Scruté à la loupe et soigneusement palpé par les performeurs eux-mêmes, le corps s'engage alors à travers une expérimentation du soi et se présente « comme *terra incognita* » (Nau, 1997) en tant que vecteur d'imaginaire et de sensations.

### 2.3.1. Un « espace épidermique »<sup>113</sup> : le corps comme scène

Présenté sous un éclairage brut, le corps nu mis en scène produit un effet de démonstration anatomique. Les deux danseurs triturent leur peau, l'étirent, la plissent, la pincent et la recouvrent d'inscriptions. Le corps devient une surface sur

---

<sup>112</sup> Je souligne. Cf. également Mythe 4 : Se déprendre de la danse.

<sup>113</sup> J'emprunte cette expression au titre d'un article d'Alexandra Baudelot (2002) paru dans la revue *Mouvement* à propos du travail de la danseuse La Ribot qui met en scène et en espace son corps nu à travers une série de performances présentées comme des tableaux vivants.

laquelle s'inscrivent divers signes : l'épiderme de Claire Haenni rougit sous une fessée répétée, tandis que le visage de Frédéric Seguet vire progressivement à l'écarlate lorsqu'il retient sa respiration pendant de longues secondes. Le corps n'est pas seulement la matière de la danse, mais en devient également la scène, espace d'inscription des actions et lieu de l'expérience : « Le corps, comme site, peut se faire la scène même où se déroule le mouvement » (Louppe, 2007, p. 41). Le corps en tant que surface devient le « paysage », le fond, le « moi-peau » tel que le définit Didier Anzieu (1995), sur lequel se détachent des figures et des mouvements. Les danseurs inscrivent des lignes et des formes non pas dans l'espace, mais sur leur propre corps.

**Figure 2.4** Jérôme Bel. *Jérôme Bel* (1995)  
Sur la photo: Claire Haenni © Lisa Rastl





La peau devient à la fois la toile sur laquelle s'impriment les actions et l'écran sur lequel se projettent et s'organisent de multiples images<sup>114</sup>. Interface entre le moi et le monde, le dedans et le dehors, entre le soi et l'autre, entre l'intime et le social, elle est également véhicule, média, support de communication. Ainsi, loin d'être « abstraits », les corps sur scène sont instruments du langage :

Un corps qui n'émet plus de signe, mais qui va pourtant en couvrir sa propre surface (...) comme s'il était devenu la page blanche où pouvait se déchiffrer sa propre histoire, y compris les codes culturels et identitaires qu'il désigne en cherchant à s'en défaire. Du coup, le corps lui-même consentant à sa réification se laisse explorer. (Loupe, 2007, p. 43)

Le chorégraphe souligne les codes culturels qui investissent le corps en le recouvrant d'innombrables représentations afin de démonter son « unité illusoire » (Loupe, 2007, p. 40). Le vécu de chacun s'y inscrit à travers sa musculature, sa morphologie (son héritage génétique), sa posture, ses cicatrices et ses rides. La peau devient le réceptacle de représentations à travers les signes identitaires, les conventions sociales et les codes culturels. Pour Alain Buffard et Xavier Le Roy (1999), « Chaque inscription, chaque marquage, chaque surlignage des corps, dans *Jérôme Bel*, traduit une valeur propre, autonome, étoilée par des réseaux d'interprétations connexes » (p. 30). Lieu d'inscription polymorphe et polysémique, le corps se présente comme une interface par laquelle transite une série de signes, d'images et de sensations.

---

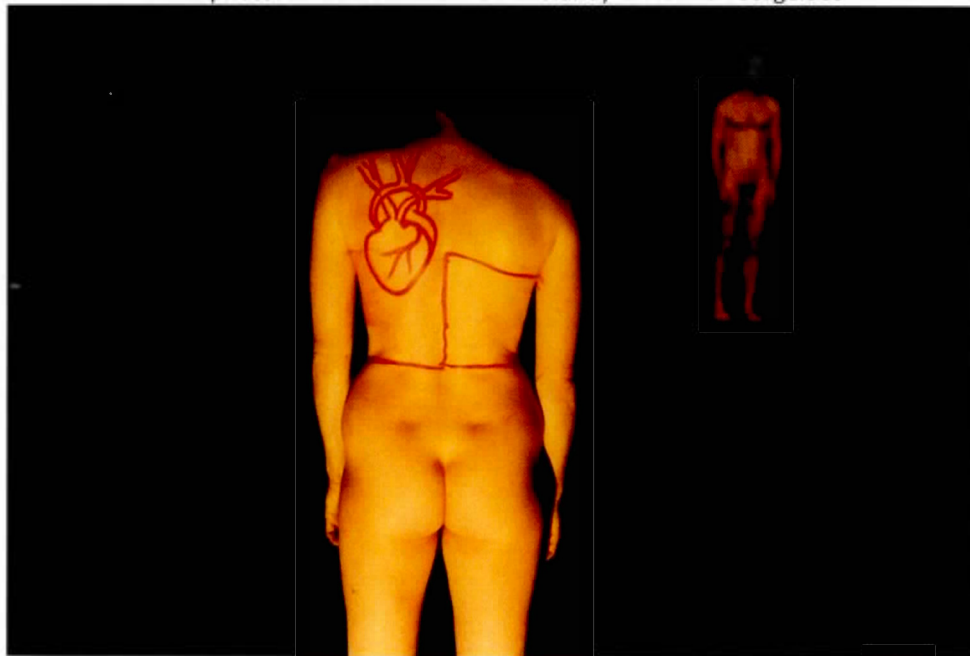
<sup>114</sup> Loupe (2007) parle à ce propos de « peau-tableau » et de « peau-écran » (p. 44).

### 2.3.2. L'invisible

Au-delà de sa surface épidermique délimitée par le champ du visible, le corps s'explore depuis l'intérieur : « au lieu de partir de zéro (...) pour faire des choses de plus en plus compliquées et riches, (...) on est rentré dedans et on a regardé ce qui se passait à l'intérieur » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 18). À la manière d'une radiographie, Frédéric Seguette dessine un cœur anatomique sur l'omoplate de Claire Haenni, puis tire sa peau de manière saccadée afin de simuler les battements cardiaques – et donner ainsi *vie* à sa représentation. Le rendre vivant (ou souligner ce qui vibre à l'intérieur).

**Figure 2.5** Jérôme Bel. *Jérôme Bel* (1995)

Sur la photo: Claire Haenni et Patrick Harlay © Herman Sorgeloos

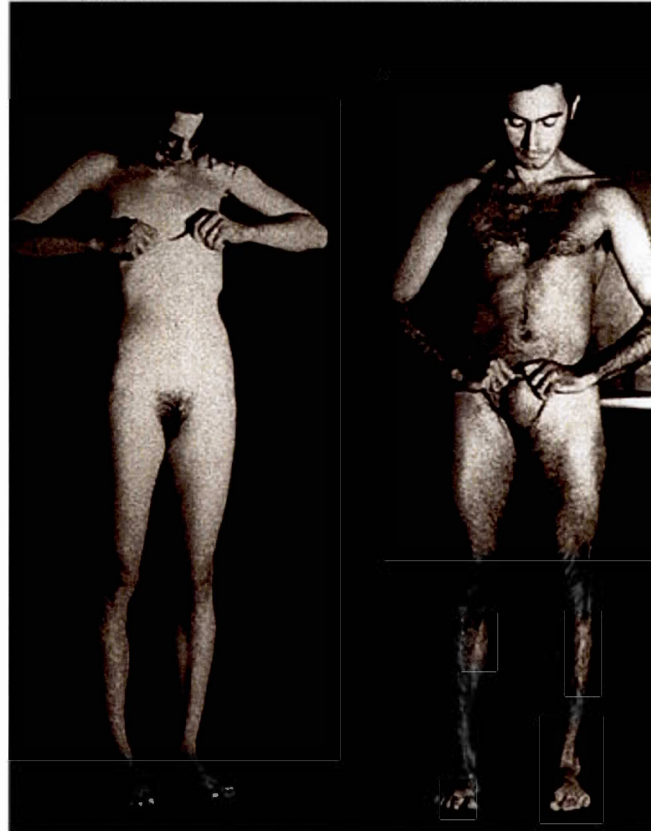


Ce jeu entre le visible et l'invisible du corps propose « un théâtre d'anatomie interne » où le « paysage corporel » entre en relation avec la « partition-peau » (Louppe, 2007, p. 43). Dans un procédé inverse de dissimulation, la danseuse tire la

peau de son abdomen pour la replier comme une poche par-dessus sa poitrine, gommant alors un des signes de sa féminité, tandis que le danseur recouvre son pénis avec la peau de ses testicules. Bien que les corps s'affichent dans une exhibition impudique depuis le début du spectacle, soudain les danseurs recouvrent leurs organes sexuels avec leur peau, représentant des créatures à la fois monstrueuses et fantasmagoriques, dénuées d'organes.

**Figure 2.6** Jérôme Bel. *Jérôme Bel* (1995)

Sur la photo: Claire Haenni et Frédéric Seguetto © Lisa Rastl



Suggérer l'intérieur, montrer l'invisible, et même figurer l'irreprésentable. Quand Frédéric Seguetto s'arrête de respirer, le seul indice visible de son acte s'avère sa conséquence corporelle : le visage du danseur devient rouge, presque mauve, et

même boursoufflé, par le manque d'oxygène. Dans cette scène relevant à la fois du ludisme (qui démontre comment le corps peut changer de couleur) et de l'horreur (suscitant le Théâtre de la Mort), il est à la fois troublant et fascinant de constater combien la zone de coloration de la peau se limite au visage. Le potentiel infini du corps s'ouvre ainsi sur l'espace imaginaire de sa propre disparition.

### 2.3.3. Perte d'identité

Quand la chanteuse a terminé la partition du *Sacre du printemps*, elle s'essuie les aisselles pour recueillir sa transpiration, démontrant avec humour la dépense d'énergie réalisée tout au long de la pièce malgré sa posture statique. Demeurer quarante-cinq minutes debout constitue un acte *physique*, une véritable performance en soi. À l'aide de sa sueur, la chanteuse efface quelques lettres, si bien que « STRAVINSKY IGOR » devient « STING ». Elle entonne alors une chanson de la star de rock intitulée « Englishman in New York ». Ce changement de registre musical substitue une figure de la culture populaire à la référence historique, l'un se succédant à l'autre de manière non moins iconique.

La présence des interprètes sur scène étant légitimée par l'inscription d'une identité les représentant, ils quittent tour à tour le plateau après avoir effacé leurs noms. Après sa surexposition, survient la disparition du corps, à travers la suppression des marques de son identité. Toutefois, certaines lettres demeurent pour créer d'autres mots et d'autres significations. En retirant les quatre premières lettres de « FREDERIC », il reste « ERIC ». Une autre identité surgit. Frédéric Seguette quitte le

plateau et un dénommé Éric<sup>115</sup> entre en scène et prend sa place. Le réel entretient la « magie » du spectacle puisque, pour que le concept fonctionne – afin de créer l'illusion d'une absence d'illusion –, le chorégraphe engage un interprète qui se prénomme Éric [Affergan]. Pour Bel (dans Wavelet, 2005), ce parti pris procède avant tout d'un « désir de réel » (p. 16) :

Un truc assez aberrant qu'on ait fait quand j'ai eu cette idée : on a fait des auditions d'Eric ! (..) D'ailleurs, un gars qui s'appelait Ulrich avait appris le rôle mais c'était impossible pour moi qu'il parte en tournée avec nous. (...) Ils étaient nus, ils écrivaient leurs noms, c'était eux, c'était le corps, c'étaient des choses vraies, ce n'étaient pas des fantômes, c'était la chair. (p. 16)

Un même principe de surgissement s'opère avec le gommage des identités « CLAIRE HAENNI » et « THOMAS EDISON » qui deviennent « CHANTE ». Une didascalie apparaît alors sur le tableau : « ERIC CHANTE STING ». Par conséquent, la chanteuse quitte le plateau et le dénommé Éric entame à son tour une chanson de Sting. L'éclairagiste quittant elle aussi la scène puisque l'inscription « THOMAS EDISON » est désormais effacée, Éric poursuit sa chanson dans l'obscurité. Les applaudissements du public mettent un terme à la chanson et Éric salue seul, les autres interprètes ayant « disparu » avec la fin de la « représentation ». Cette absence, conjuguée à toutes celles engagées dans la pièce (absence de corps virtuoses, absence de « danse » au sens académique du terme, absence de phrasé, absence de costume et de décor, etc.), souligne la spécificité du spectacle vivant qui, comme le suggère Peggy Phelan (1993) à propos de l'ontologie de la performance, correspond à son irrémédiable disparition.

---

<sup>115</sup> N.B. : Le « rôle » était interprété par le chorégraphe Éric Lamoureux lorsque j'ai assisté pour la première fois à cette pièce en février 1997. Il était alors la seule personnalité connue du programme et je me souviens avoir vainement attendu sa présence...

## Conclusion : une danse « dogma » comme manifeste

À travers la présence « brute » des corps mis en scène dans une épuration radicale et la littéralité du mouvement (et du sens), la pièce *Jérôme Bel* poursuit le « degré zéro » de l'écriture chorégraphique entamé dans *nom donné par l'auteur*. Cette (dé)construction d'une corporéité dansante établit une « charte de l'interprète » qui donne lieu à un état de corps ordinaire que l'on retrouve dans de nombreux spectacles :

Il fallait que ce ne soit jamais physiquement dangereux. (...) On ne voulait avoir aucun risque physique. Par exemple, en rigolant, on disait : « on ne sera jamais sur un seul pied, on sera toujours sur les deux pieds ». Bref, être dans une assurance physique totale. On devait disparaître. (...) Aucun sentiment, aucun ego (...). Et progressivement, avec Frédéric [Seguette], on a défini une sorte d'état scénique qui semblait cohérent avec mon travail et surtout politique. (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 12)

Sous cet ensemble de proscriptions, Bel établit un dogme chorégraphique qui, malgré son dénuement, engage une certaine forme de virtuosité à travers la « mise en danger » du corps présenté sans fard. Cette exposition du réel impose au danseur « d'être là, d'être vrai dans la mise en acte, excluant les subterfuges de la représentation » (Roux, 2007, p. 193)<sup>116</sup>. Il est intéressant de noter combien, à travers ces nouvelles règles, les créateurs – cinéastes comme chorégraphes –,

---

<sup>116</sup> Cette préoccupation esthétique si essentielle pour les chorégraphes performatifs n'est pas sans rappeler le manifeste des réalisateurs danois qui élabore lui aussi un ensemble de contraintes de tournage et de réalisation visant à saper l'illusion au nom d'une vérité fantasmée : « De nos jours (...), l'artifice est élevé au rang de divinité. À l'aide de ces nouvelles techniques, n'importe qui pourra, à n'importe quel moment, supprimer les derniers soubresauts de vérité dans l'étreinte étouffante du spectaculaire (...) Mon but suprême est faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles (...) » (von Trier, dans Björkman, 2000, p. 161).

cherchent, au fond, à faire surgir, à convoquer et à traquer le « réel ». En s'éloignant de l'artifice, ils aspirent, en effet, à se rapprocher de la réalité<sup>117</sup>. Ces créateurs contemporains ne croient plus en un système d'identification, à une « aura » de l'acteur ou du danseur, au « transport » et à l'état de « grâce » lié à la fascination et à l'illusion. Ce refus d'utiliser la magie de leur propre médium marque profondément la mise en scène du corps dans leurs œuvres.

Dans *Jérôme Bel*, aucun mouvement n'engage trop physiquement le danseur, évitant ainsi l'admiration et la fascination du public. Le corps y est montré tel quel, sans idéalisation. L'artifice disparaît au profit du réel. Le corps virtuose se substitue à un corps-matière pour construire un spectacle sans mythe qui impose au danseur, tout comme au spectateur, un travail de deuil. Sans décor, ni effets lumineux et sonores, dénué de sa virtuosité, le danseur apparaît sur scène dans son plus simple appareil. Ses actions se déroulent en temps réel, en lien avec l'expérience du vécu, instaurant des longueurs dans le spectacle. Les danseurs agissent sans aucun jeu, ni rôle autre que leur propre mise en acte. Au-delà de saper tout effet d'illusion, ces proscriptions esthétiques gommant tout rapport de séduction. *Montrer des gens tels qu'ils sont*. Ne pas impressionner le spectateur par la virtuosité technique ou musculaire. Ne pas chercher non plus à le transporter via l'expression d'émotions. La présence des interprètes se caractérise alors par une absence d'expressivité. Tout, dans *Jérôme Bel*, tend à démystifier le corps dansant en le rendant le plus humble possible.

Loin d'une recherche technicienne, cet état de corps ordinaire établit un manifeste à la fois esthétique et politique. En refusant l'image d'un corps dansant sublimé, Bel

---

<sup>117</sup> Cf. Mythe 5 : Rapprocher l'art de la vie.

rompt avec un certain usage du corps considéré comme « outil » ordinaire du spectacle pour s'affirmer comme un « anticorps »<sup>118</sup>. Tout d'abord, l'abandon de la virtuosité induit une disparition des marques de l'ego : le corps du danseur s'inscrit à travers le relâchement de la posture<sup>119</sup> et la simplicité des actions, plutôt que dans la démonstration d'une tonicité musculaire et dans l'enchaînement d'une série de mouvements complexes. Cette ascèse de l'interprète correspond à une dépense corporelle minimale liée au désir de Jérôme Bel de ne « plus avoir de choses difficiles à exécuter [...] mais [...] d'accomplir les actions *normalement*, de manière ni accélérée, ni ralentie » (Bel, dans Filiberti, 2000, p. 1).

Parallèlement à la réduction des moyens et artifices du spectaculaire, ces partis pris esthétiques soulèvent un enjeu politique sur la représentation du corps dansant qui n'induit plus une figure de pouvoir liée à la séduction et suscitée par la fascination. À travers l'absence de la figure de la « vedette »<sup>120</sup> – ou du Héros –, le corps du danseur représente *la texture brute de l'œuvre* :

(...) j'ai compris que cette objectivation du corps correspondait à une vision de danseur. L'instrument du danseur étant le corps, il n'en est pas moins objectif que le violon du violoniste ou le sécateur du jardinier. (...) Ce qui fut très provocant pour certains spectateurs. La désacralisation inhérente à l'objectivation était, pour beaucoup, intolérable : le corps comme « instrument » de la danse. (Bel, 2013, p. 76)

---

<sup>118</sup> Ginot et Launay (2002) parlent de la recherche et de la création chorégraphique en opposition aux standards de formation en danse comme des lieux de fabrique d'anticorps, en référence au concept développé par Michel Bernard (2001) : « Le refus théorique du concept traditionnel de corps est une réaction et protection immunitaire contre la vision philosophique que ce concept véhicule, bref un véritable anticorps au double sens du mot » (p. 24).

<sup>119</sup> Cf. 1.2.3. Une posture amodale.

<sup>120</sup> Cf. 3.3.2. Démissionner : ne plus jouer et n'être personne.



Le filtre du regard agit alors comme une opération de transsubstantiation : « Regardez : ceci est mon corps livré pour vous » semblent dire les interprètes. L'absence de virtuosité contraint l'interprète à une espèce d'abnégation, une sorte de renoncement de projeter une image de lui-même, qui le maintient « en retrait » dans un certain effacement de lui-même proche de l'attitude zen<sup>121</sup>. Cet état scénique consiste pour le danseur à s'effacer, jusqu'à disparaître.

---

<sup>121</sup> Expérimenté par les performers et danseurs postmodernes américains, cet « état scénique » s'est radicalisé chez certains artistes contemporains tel que Grand Magasin ou encore Philippe Quesne en théâtre, au point de devenir un mode de présence récurrent dans les œuvres chorégraphiques qui s'inscrivent dans le courant performatif. Cf. chapitre 3 : Être ou ne pas être.

### MYTHE 3 : DU CULTE DU SPECTACLE À SA DÉCONSTRUCTION

Si le spectacle fascine (...), c'est moins en vertu d'un (...) vieux relent de messe que par l'étrange et permanente association qu'il offre du guignol et du sacerdotal. Tel serait en définitive le véritable sacré : l'indéfectible conjonction de la messe et de la foire en une certaine célébration.  
(Pouillaude, 2009, p. 124)

Être assis dans le noir et regarder ce qui se déroule sur la scène.

Le spectacle représente une forme de rituel sacré<sup>122</sup> dont la tradition consiste pour le public à observer quasi-religieusement des artistes mis en lumière. Le spectateur, généralement assis, *pieusement*, dans une obscurité qui confère à l'événement une forme de recueillement collectif, est tenu de garder un silence respectueux. Mallarmé (1945) relie ce « besoin de spectacle » à une double fonction politique et religieuse. Il s'agit à la fois d'une « communion » (une communauté réunie pour un événement) et d'un « rituel » qui n'est pas sans rappeler le culte religieux (se rassembler, s'asseoir, regarder et écouter, garder le silence, applaudir/célébrer). « La politique et la religion de la scène » dont parle Pouillaude (2009), perpétue les rituels antiques de l'Occident au sein d'une « société du spectacle » généralisée (p. 105-106)<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Pouillaude (2009) rappelle que cette « association première du spectacle et du sacré » provient du « fond cultuel et dionysiaque de la tragédie grecque, sur quoi se fonde l'ensemble de notre tradition théâtrale » (p. 123-124).

<sup>123</sup> « Comment, après la chute des rois et la désaffection des églises, ordonner de nouvelles fêtes et de nouveaux cultes, qui puissent réassurer l'expérience du commun ? Comment faire de la République, régime de raison, l'objet d'une appartenance immédiate et affective, pouvant se célébrer en forme de calendriers, de chœurs ou de défilés ? » (Pouillaude, 2009, p. 107)

Historiquement, la danse entretient cette dimension sociale et communautaire héritée de l'expérience rituelle et païenne de la fête que la modernité tente de réintroduire à travers « [l]e commun du rythme et de la musique, le frôlement des corps, les jeux inévitables de la séduction, le vertige d'une unité en mouvement où chacun s'identifie à chacun » (p. 126). L'image de la transe – ces « corps en proie à la possession » poussés à « atteindre quelque état-limite » – n'est pas si éloignée de la recherche de *l'état de grâce* du danseur sur une scène chorégraphique. Pour Pouillaude, la modernité en danse s'est développée à travers une « réactivation de la ritualité » :

il ne s'agit pas d'autonomiser la représentation, mais au contraire d'en sortir, en expérimentant, hors scène, des formes de danse à nouveau collectives et participatives. [...] il ne s'agit nullement de faire œuvre ou spectacle, mais plutôt d'inventer, dans le temps même du machinisme guerrier, de nouveaux rites capables d'offrir au corps social une forme de communion participative. (p. 145-146)

Il est à ce titre intéressant de noter combien les chorégraphes performatifs privilégient davantage l'expérience d'un « être ensemble » qui, à travers le partage d'un événement, d'un espace commun et d'un temps donné, implique une relation particulière avec le public souvent plus franche et plus déstabilisante. Les spectacles chorégraphiques aspirent de plus en plus à *activer* le public, d'une manière ou d'une autre, que ce soit par le biais de brèches dans le quatrième mur, d'œuvres participatives ou de pratiques engageant l'esthétique relationnelle. Paradoxalement, en se détachant de l'armada du « spectaculaire » et en se distançant de l'œuvre comme « divertissement », ces artistes renouent avec le rituel même du « spectacle » en privilégiant le *vivant*.

La déconstruction des éléments chorégraphiques témoigne d'une volonté de rupture avec l'académisme du spectacle de danse contemporaine autant relié à l'héritage de la « danse-théâtre » (et à son désir de *signifier*) qu'à l'abstraction formelle (et à sa recherche de *pureté*). Les œuvres performatives assument ainsi une filiation « postmoderne » (et poststructuraliste) qui tend à déplacer les attentes (et habitudes) de spectacle. Il ne s'agit plus tant d'*impressionner* le public que de le questionner, il ne s'agit plus pour le danseur d'être doué de dons exceptionnels mais d'*être* simplement, il ne s'agit plus pour le spectateur d'*oublier* la réalité le temps du spectacle que de la lui rappeler. Enfin, l'œuvre ne consiste plus à « représenter » la société dans le cadre d'une fiction reconstituée (la *mimésis*) mais, au contraire, à présenter un espace neutre (néanmoins poétique), qui, abstrait de la réalité, s'avère plus propice à l'imaginaire qu'à une lecture univoque :

Au Mythe fondateur, qui fait de l'acte scénique le miroir fallacieux de la communauté, il s'agira d'opposer la « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus », qui mobilise simplement « le sens latent en le concours de tous » ; et au Héros national, qui arrête en une figure la puissance anonyme de la foule, il faudra substituer le « Type sans dénomination préalable » (...). Et c'est seulement depuis ce symbolisme abstrait de la Fable et du Type, depuis ce vidage de la représentation, que la scène peut devenir le lieu d'une célébration moderne. (Pouillaude, 2009, p. 110-111)<sup>124</sup>

Ce « vidage de la représentation », c'est précisément ce que recherche Bel. Faire « œuvre » aujourd'hui en danse ne constitue plus forcément à produire du « spectaculaire » relié à une conception divertissante de la danse. En déclarant qu'il ne veut pas « se contenter de faire un spectacle », le chorégraphe se questionne sur

---

<sup>124</sup> Les expressions entre guillemets sont des citations de Mallarmé tirées de *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (1945, p. 544-545).

les moyens d'y échapper. À défaut de composer des phrases de mouvements, il s'agit dès lors d'épurer la scène plutôt que de la remplir.

## Intermède #3 : Ne rien faire

*Shirtologie (1997) : Acte 1*

*Dans Shirtologie, seize adolescents nous observent.*

*Ils se tiennent debout devant le public sans rien faire d'autre que de nous renvoyer notre propre regard de spectateur posé sur eux. Ils semblent attendre. Tout comme nous. Ils portent des numéros inscrits sur leurs t-shirts, comme des suspects, une équipe sportive ou encore des candidats à une audition...*

*Une tension émane de la durée de ce tableau. On ne sait plus qui regarde qui. Quelqu'un va-t-il finir par craquer ? Sortir ? Parler ? Ou carrément intervenir ? Est-ce que c'est ce que les interprètes attendent ? Ne rien faire pour nous faire réagir ? Les signes de leur inexpérience tranchent avec l'audace de leur regard insistant qui frise l'impertinence.*

*L'attente dure au point de susciter le malaise. L'un des interprètes retire alors son t-shirt pour en faire apparaître un autre qui mentionne : « I'm sure you are looking at us ». Le truisme souligne la réalité, renvoyant d'autant plus le spectateur à son état de regardeur. Oui, en effet, on vous regarde nous regarder. Dans quel but ? Qu'attendons-nous, spectateurs, de vous, interprètes ? On attend qu'il se passe quelque chose.*

*Cette situation instaure un rapport de force entre le public et le spectateur. Au début, le public « s'installe » : assis, contrairement au performer, il est en position de « client » (qui a payé son billet) face aux interprètes réifiés en tant qu'objets du*

*spectacle. La situation dure assez longtemps pour renverser ce jeu de pouvoir. Parce qu'ils demeurent debout, immobiles, les performeurs confrontent le public.*

*La simplicité de ce tableau bascule progressivement dans une violence cathartique dont le spectateur devient tour à tour complice et victime. Des danseurs professionnels n'auraient peut-être pas suscité un tel malaise. C'est parce que ces corps échappent au spectaculaire, à la fois « profanes » et « marqués » par leur adolescence, qu'ils s'avèrent si troublants. Proche du freak show, leur fragilité mise à nu suscite une vulnérabilité sur laquelle se fonde la fonction même du « spectaculaire ».*

*Après avoir désamorcé l'ambiance grâce à l'humour avec l'injonction « Relax ! » inscrite sur un polo, rebelote ! Sous l'intitulé « Stand Face », tous les interprètes s'alignent en avant-scène. Un nouveau t-shirt indique alors « Choice » et un autre « Votez ». Ces impératifs questionnent directement nos attentes. Sur quel critère, devrais-je choisir parmi les corps exposés ? Le plus beau, le plus touchant, le plus fort, le plus sexy ? Qu'est-ce qui attire mon attention ? Les adolescents semblent auditionner à un concours ou à une élection.*

*Le fait que les interprètes ne soient pas « professionnels » interroge directement le regard du public et son désir de voir. En effet, qu'est-il venu voir ? Des corps se mettre en danger ? Le fait que les performeurs soient mineurs soulève-t-il un problème d'éthique ? Les adolescents sont-ils « conscients » du jeu (pervers) de la représentation ou sont-ils instrumentalisés par l'artiste ? Toujours est-il que leur faille attise la curiosité (malsaine, morbide, humaine ?) du public et souligne le jeu du spectacle. Entre narcissisme et voyeurisme.*

*Après une longue attente, une jeune-fille retire son pull pour révéler l'inscription « Take me ». Une autre affiche ensuite l'invitation « follow me » avant d'entamer un trajet dans l'espace qui entraîne tout le groupe derrière elle, puis hors de scène, à l'exception d'un garçon qui a revêtu un t-shirt avec la mention « No ». Ne restent plus sur scène que la jeune-fille au t-shirt « take me » et lui qui forment alors une sorte de dialogue. Si son refus semblait d'abord répondre au « follow me », il s'oppose désormais au « take me ».*

*Derrière cette inaction – ou ce « non-agir » comme dirait Louppe (2007, p. 103) –, il y a la construction d'une situation à la fois pénible et fascinante. Sans « danser », la présence des interprètes s'intensifie. Les inscriptions sur leurs t-shirts agissent tels des sous-titres dont la multiplicité des sens démontre la puissance évocatrice d'une dramaturgie épurée.*

(journal de spectatrice, juin 1997)

\*\*\*



### 3. ÊTRE OU NE PAS ÊTRE...

#### Les états de présence du danseur à travers *Le Dernier Spectacle*<sup>125</sup>

Au domicile de Jérôme Bel, « la sonnette indique Joseph Beuys » :..  
(Hivernat, 1999, p. 12)

#### Prélude

*Un homme entre en scène habillé de manière ordinaire : jeans, chemise à carreaux et lunettes à montures épaisses. Il déclare : « Je suis Jérôme Bel ».*

Introduisant le spectacle, cette adresse au public suscite le doute : elle semble indiquer que l'interprète ne s'inscrit pas dans le jeu de la représentation. Bel étant un des interprètes de la distribution, il est vraisemblable que le chorégraphe se présente en personne pour jouer son propre rôle – tout comme, dans *Jérôme Bel*, les interprètes déclinent leur identité sur le tableau de fond de scène<sup>126</sup>.

*Après s'être présenté, l'interprète consulte sa montre, la programme, puis contemple le public. Il ne fait rien d'autre que rester debout sur scène à observer les spectateurs dans la salle. Quand sa montre sonne (au bout d'une minute), il éteint l'alarme et quitte le plateau.*

---

<sup>125</sup> En 1998, Jérôme crée *Le Dernier Spectacle*, dont le titre intrigant laisse supposer que le chorégraphe dont on parle tant depuis trois ans songerait déjà à prendre sa retraite. Ou alors est-ce un titre conceptuel qui agit comme un leurre ? Réponse ironique : le chorégraphe titrera sa création suivante *The Show must go on* (2001)...

<sup>126</sup> Si dans *Jérôme Bel*, ce sont le corps et les inscriptions qui « parlent », dans *Le Dernier Spectacle*, ce sont les danseurs qui prennent directement la parole à travers l'énoncé « Je suis Untel ».

Bien que, contrairement aux acteurs, les danseurs n'incarnent généralement pas des rôles préexistants mais restent « eux-mêmes » (Febvre, 1995, p. 66 ; Guigou, 2004, p. 104), dans cette séquence, il ne s'agit pourtant pas de Jérôme Bel mais de Frédéric Seguet... En plus de porter le costume du chorégraphe qu'il représente, le danseur intègre les marques d'une corporéité que l'on reconnaît comme le style de Bel, notamment à travers sa posture impassible et son inaction. D'une part, il est soumis à une vision chorégraphique qui le met en scène d'une manière singulière, bien que la personnalité du danseur colore et conditionne l'esthétique du créateur à travers sa transsubjectivation<sup>127</sup>. D'autre part, le regard du public induit un mode de présence particulier – propre au jeu de la « représentation » –, quand celui-ci n'est pas purement et simplement la projection du spectateur. La présence « réelle » de l'interprète est ainsi nécessairement transfigurée : à partir du moment où elle est exposée, elle devient objet de spectacle.

Au fond, peu importe si l'interprète est véritablement ou non Jérôme Bel. Ne le devient-il pas *automatiquement* sur scène à partir du moment où il l'énonce ? S'élabore alors un jeu de brouillage entre le réel et sa représentation, entre être et paraître, qui met en crise la représentation en jouant sur ses limites : en effet, *à partir de* quand le spectacle opère-t-il ? Et jusqu'où ? La réalité constitue-t-elle un « spectacle » ? Que se passe-t-il lorsque l'interprète ne fait plus rien<sup>128</sup> ? Et même, lorsqu'il disparaît ?

\* \* \*

---

<sup>127</sup> Bel reconnaît à ce titre que Frédéric Seguet signe au moins 50% de l'état scénique qu'ils ont tous les deux établi dans ses premières œuvres (cf. la conclusion du chapitre 2).

<sup>128</sup> Cf. Intermède #3 : Ne rien faire.

« *To be or not to be...* »

Au-delà du questionnement existentiel du célèbre personnage shakespearien, cette tirade d'Hamlet souligne le paradoxe du métier d'acteur. Faut-il s'identifier à son personnage (être) ou, au contraire, s'en distancer (ne pas être), comme le suggère Diderot dans *Le Paradoxe du comédien* (1830) ? Cette question oppose deux conceptions du jeu théâtral qui instituent chacune une acception singulière de la notion de présence : l'une repose sur l'identification (l'acteur entre littéralement dans la peau de son personnage) et l'autre sur la distanciation (moins l'acteur éprouve, plus le spectateur peut ressentir). Féral (2012) souligne cette contradiction de la notion de présence en théâtre, qui fluctue, selon les metteurs en scène, du don à l'abandon, c'est-à-dire d'une faculté innée – « avoir de la présence » correspond alors au charisme de l'acteur – à une maîtrise technique qui, en lien avec une conscience aigüe du corps, conduit au contraire à un effacement de soi au profit de l'œuvre (p. 27). Même si, en danse, on retrouve cette dichotomie entre, d'un côté, les partisans d'une recherche d'authenticité (« danser avec ses tripes ») et, de l'autre, les tenants de l'abstraction (« le mouvement pour le mouvement »), la pratique du danseur se module davantage *entre* ces deux pôles à travers un jeu de présence mobile et hétérogène.

Oscillant entre la (sur)projection et l'effacement, entre une aura quasi-mystique – la présence « magnétique » d'un danseur à travers laquelle il se démarque particulièrement des autres – et un oubli de soi, la notion de présence en danse est d'autant plus ambivalente : « Souvent considérée comme relevant de l'ineffable, la présence passe pour une notion approximative, suspecte [...] défailante, mystérieuse, insaisissable, proche de l'évanouissement » (Louppe, 2007, p. 76-77). Plutôt qu'un « rôle », la partition du danseur engage des notions telles que la

virtuosité (la performance physique du mouvement), la forme (l'inscription du geste dans l'espace) et l'intention dynamique (du geste, du moment, de l'émotion...). Charmatz et Launay (2002) interrogent à ce propos les présupposés de l'expression, en danse, « *avoir de la présence* » : « La présence ne serait-elle pas davantage liée à des phénomènes de projection, de fictions internes, de décompositions, de reconstructions imaginaires et organiques ? » (p. 31). Au lieu de tenter de définir *la* présence, Louppe (2007) préfère ainsi parler de « présences éparses » ou d'« états de présence » qui se disséminent, dans les projets chorégraphiques, comme autant de « soupçons » :

La présence est plurielle selon l'histoire du sujet-actant, ses apprentissages, ses expériences. Mais encore une fois cet « état de présence » ne surgit pas de l'autre monde. Il est conduit par un travail spécifique, et se réclame d'un ensemble de facteurs mis en jeu dont la combinatoire mène à un certain type de l'usage de soi. Le tout serait d'en prendre conscience dans l'observation des phénomènes liés aux présences des sujets dans un espace de représentation. (p. 77)

L'analyse du *Dernier Spectacle* me permet de relever, dans ce chapitre, différents « états de présence » qui composent la palette du danseur contemporain. De l'abstraction du mouvement dansé au personnage clairement identifié, en passant par un état « brut » emprunté au champ de la performance, le jeu scénique du danseur se module plus librement que celui de l'acteur souvent confiné à un rôle. Perméable, l'état de présence du danseur n'est pas « au service » d'une cohérence extérieure (dictée par un texte, un rôle ou un sens) mais constitue une des composantes de l'écriture dramaturgique du spectacle. Suivant la proposition de Féral (2012) qui définit la notion de présence « comme un état parmi des propositions variées d'apparitions et de disparitions des nappes multiples qui constituent l'état de présence » (p. 12), j'ai donc choisi de l'analyser selon trois

degrés : être, (ap)paraître et disparaître. Ces différentes modulations de l'état de présence se retrouvent tout aussi bien dans le champ de la performance, qu'en danse ou en théâtre – ces trois pratiques tendant de plus en plus à se contaminer.

Le premier degré, « être », se conjugue dans la simple présence scénique, mais aussi, nous le verrons, dans la performativité de l'acte et du dire. Le deuxième degré, « (ap)paraître », souvent attaché à l'image évanescence de la danse, se conjugue à travers une certaine forme d'absentement. Le troisième degré, « disparaître », déjoue la prédominance du visuel pour explorer des types de surgissements volontairement brouillés ou occultés, notamment sous l'action de l'anonymat et de l'effacement. Ces différents degrés de présence invitent le spectateur à une « chorégraphie du regard » (Mayen, 2004a, p. 1) à travers un jeu d'identification et de distanciation relatif à la reconnaissance de références familières, l'état de rêverie stimulé par le caractère fugace de la danse et, enfin, le pouvoir paradoxal de l'imaginaire face à l'effacement. Ces modulations constituent une gymnastique singulière qui active et trouble l'attention du public par un constant exercice d'adaptations, d'ajustements et de mises au point.

### 3.1. Être...

Comment *être* sur scène ?

Le simple fait d'être sur scène constitue un acte performatif en soi. La moindre modalité dans la posture d'un danseur altère son état de présence, à travers son regard, sa tonicité, sa relation aux autres, à l'espace et au public. Même si l'interprète demeure immobile, se présenter devant un public engage d'ores et déjà

un acte singulier. Loin d'être anodin, être sur scène, c'est se livrer au regard du spectateur, c'est (se) montrer. C'est dire, de manière implicite : « Regardez-moi. Je me présente devant vous justement pour cela ».

À travers l'analyse du *Dernier Spectacle*, ce degré zéro de l'état de présence se décline selon trois niveaux distincts. Tout d'abord, directement influencé par le champ de la performance, un premier niveau consiste à exposer le danseur *tel qu'il est vraiment*<sup>129</sup>, déjouant d'emblée le cadre même de la représentation. C'est ce que j'appellerai la présence « à l'état brut ». Ensuite, un deuxième niveau de présence est conditionné par l'énonciation. En tant que convention théâtrale, la performativité du langage figure sur scène une opération symbolique d'incarnation. Pour finir, un troisième niveau de l'état de présence s'ancre dans l'action. Au-delà du langage (ou du costume), l'acte – et, souvent, le savoir-faire qui l'accompagne – s'engage par le biais de la corporéité de l'interprète.

### 3.1.1. « Être là sur le plateau, comme assis dans le salon »<sup>130</sup> : la présence à l'état brut

L'interprète placé en avant-scène derrière le micro ne propose rien de particulier. Sa prise de parole s'énonce avec neutralité, sans accent, sans éclat, sans ostentation, sans enthousiasme, sans conviction. Au niveau de la voix comme au niveau du regard, l'absence de projection du danseur affiche un certain « sous-jeu ». Il ne s'agit ni de déclamer de manière théâtrale « Je suis Jérôme Bel ! », dont l'exclamation ou

---

<sup>129</sup> Cf. 1.3.3. La « présence objective des choses » et 2.1.1. Mise à nu : montrer le corps tel qu'il est.

<sup>130</sup> « Si Frédéric n'avait pas fait *nom donné par l'auteur*, on n'aurait jamais créé cette esthétique : d'être là sur le plateau, comme assis dans le salon ». (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 30)

l'accentuation nous situerait implicitement dans le registre théâtral, ni de tendre au jeu réaliste du théâtre pour mieux « faire croire »<sup>131</sup>, mais plutôt d'adopter une certaine forme de retrait face à la représentation. On *dirait* que le danseur n'est pas dans un spectacle. Son regard franc est assumé tout en étant relâché, sans toutefois être théâtral (volontaire, projeté ou dirigé vers des personnages imaginaires). À travers cet état de corps ordinaire, le chorégraphe gomme la distanciation scène/salle en soulignant l'effet du « ici et maintenant ». Cet état de présence que je qualifierais de « brut » correspond au registre de la performance tel que Céline Roux (2007) le décrit : « L'artiste corporel est présent (...) puisque "décidé" à être en représentation, sujet capable de se présenter ici et maintenant par le pronom personnel "Je" » (p. 35).

Ce jeu performatif induit un état de présence communément défini par l'expression « être là » qui implique pour le danseur une conscience aiguë (et ostensible) d'une « présence à soi » : « Danser, c'est être conscient de sa globalité corporelle, être là, mettre ses sens en éveil, déployer la juste énergie nécessaire » (Roux, 2007, p. 51)<sup>132</sup>. Il s'agit d'être présent sur scène comme dans la vie<sup>133</sup>. Trisha Brown (dans Banes, 2002) décrit avec précision ce type de regard opposé à la neutralité convenue du danseur contemporain :

Jusqu'à cette époque, les danseurs dans les compagnies se pliaient à une technique rigoureuse et l'un de leurs maniérismes était de garder un regard inexpressif tout en se déchaînant sous les yeux du spectateur. Beaucoup se cachaient ainsi du public ; nous connaissons tous ce truc et nous en parlions entre nous. J'ai décidé de faire vraiment face à mon

---

<sup>131</sup> Dans un même ordre d'idée, Barthes (1972) déclare à propos de l'écriture réaliste : « Loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication » (p. 212).

<sup>132</sup> Je souligne.

<sup>133</sup> Cf. 1.3. L'esthétique du banal.

public. Je dansais si près des spectateurs que j'aurais pu les toucher et je fixais chaque personne l'une après l'autre, sans rien de théâtral, ni de provocateur. Je les regardais comme on regarde les passagers d'un autobus, sans perdre un détail. (p. 127)<sup>134</sup>

L'interprète est donc *là*, sur scène, et non projeté dans un lieu fictif<sup>135</sup>. Ce degré zéro de l'état de présence consiste à « être là sur le plateau, comme assis dans le salon », posé sur scène parmi d'autres objets (comme dans *nom donné par l'auteur*), réalisant une série d'actions de manière ordinaire, sans accent, sans accélération, sans ralenti, sans stylisation.

Pour Trisha Brown (dans Roux, 2007), cet état de présence qui se définit comme « être là, s'exposer sans artifices, présent comme dans la vie quotidienne, ni plus ni moins, comme dans sa vie privée, dans l'intimité de son chez soi » correspond à « faire acte de présence » (p. 167-168). Le danseur inscrit ses gestes et ses actions dans l'exercice quotidien de l'effectuation du mouvement, dans un état de corps ordinaire et dénué d'affect : « La manière dont [Claire] Haenni se meut [dans *Jérôme Bel*] exclut toute virtuosité ou manifestation de son intériorité » (Fontaine, 2004, p. 101). Cette attitude typiquement performative relève pour la chorégraphe Sidonie Rochon (dans Roux, 2007) d'une double négation :

Le « ni... ni... » est une façon de dire que l'un n'efface pas l'autre et que ce n'est pas non plus « ou bien, ou bien », que les choses ne sont pas si simples, si carrées. [...] Je ne suis pas en état de danse, ni dans le champ du poétique, de l'hypnotique, du spectaculaire, mais tout banalement là

---

<sup>134</sup> Je souligne.

<sup>135</sup> Pour Badiou (1998), comme Mallarmé, la danse s'inscrit dans la « virginité » de l'espace : « Le décor est de théâtre, non de danse. La danse est le site tel quel, sans ornement figuratif » (p. 101).



avec des actes à réaliser qui sont de l'ordre du test, de la mesure, de l'arithmétique. (p. 193-194)

Être détaché demande cependant au danseur un travail qui n'est ni naturel ni banal. Dégagé de tout ce qui souligne traditionnellement la présence en danse – oscillant souvent entre l'illusion d'un corps extra-ordinaire et un état de grâce qui transporte le danseur dans un état d'abandon et d'oubli de l'ordre de la transe –, « [il s'agit] d'habiter le monde par une présence concrète qui relève alors en partie de la confession » (Roux, 2007, p. 168)<sup>136</sup>. Dans ces conditions, l'exposition du corps exerce un état de présence, qui, ni abstrait ni fictif, consiste à s'inscrire dans un présent immanent, ni affecté par ce qui précède, ni projeté dans ce qui va suivre, et à rester « à la surface » – « on ne doit ni projeter, ni être à l'intérieur » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 24) – à travers une absence d'expressivité (« aucun sentiment ») et une mise au rancart du désir narcissique (« aucun ego », donc pas de mise en avant de soi) « dans une qualité de la présence non transcendée » (Roux, 2007, p. 193). Au-delà d'une désacralisation du geste dansé, il s'agit avant tout d'une dédramatisation.

Cet état de présence impose au danseur un détachement qui semble parfois clownesque<sup>137</sup>. Tout comme son visage demeure impassible, la lumière est également utilisée sans jeu ni effet. L'espace est éclairé par un plein feu du début à la fin de la représentation sans aucune variation d'intensité. Toutefois, l'interprète

---

<sup>136</sup> Je souligne.

<sup>137</sup> Digne d'un personnage de Buster Keaton, cette désaffection du danseur lui donne l'air d'être détaché de son mouvement à la manière du solo illustre de Lutz Förster dans *Nelken* (1982) de Pina Bausch où le danseur traduit la chanson « The Man I Love » en langue des signes. Sa posture se rapproche alors de celle du marionnettiste, dont la présence s'efface derrière son pantin au profit de ses mouvements.

mis en scène n'est pas si neutre. La mobilité de son regard, notamment, l'affuble d'une troublante humanité. L'interprète *regarde vraiment* les spectateurs dont il n'ignore pas la présence. Bien que placide, son regard n'est pas celui du danseur contemporain, traditionnellement fixe, abstrait et périphérique, qui consiste généralement à regarder sans voir, concentré avant tout sur l'exécution de sa partition gestuelle. Ce regard confère aux danseurs contemporains une allure souvent fantomatique, focalisant davantage l'attention du public sur les corps qui s'inscrivent dans l'espace et dans le mouvement. Ici, bien que le regard demeure inexpressif, les yeux du danseur sont mobiles comme dans la vie ; ce qui colore son état de présence d'un effet de *vivant* qui perturbe la représentation.

### 3.1.2. Quand dire, c'est être : l'identité au théâtre

*Un autre homme, Antonio Carallo, entre en scène en costume d'époque composé d'un pourpoint de velours noir, d'une chemise blanche, de collants opaques et d'une dague à la ceinture. Il s'avance au micro et déclare : « I am Hamlet. »*

L'assertion « I am Hamlet » soulignée par le costume génère une sur-identification du personnage d'Hamlet qui plonge l'état de présence du danseur dans l'univers théâtral du « comme si » et du simulacre. Ce surcodage induit une distanciation propre au phénomène de la représentation, ce que Wavelet (2004) nomme « vérité de théâtre » (p. 35). Pour Bel, toute identité est une convention dans le cadre fictif du théâtre : « C'est un contrat implicite entre le spectateur et la représentation. Régis Debray parle de la "coupure sémiotique". Le couteau d'Hamlet par exemple : j'y crois et pourtant je ne monte pas sur scène pour l'empêcher de se tuer » (Bel, dans Ciret, 2000, p. 2).

**Figure 3.1** Jérôme Bel. *Le Dernier spectacle* (1998)  
Sur la photo : Antonio Carallo © Herman Sorgeloos



Sur scène, l'énoncé suffit à représenter. Nul besoin pour l'interprète d'entrer dans la peau de son personnage. Même son absence de jeu donne du *caractère* à son rôle. Dans *Le Dernier Spectacle*, je peux ainsi percevoir Hamlet comme un être détaché, ou blasé, ou encore tout simplement anéanti par l'abîme de son questionnement existentiel. Cette distanciation de l'interprète face à son personnage démontre le pouvoir du cadre de la représentation :

Ce qui intéresse ici Bel, c'est évidemment moins le *personnage* de théâtre (et l'éventuel vertige de l'être-dans-le-langage qu'il cristallise quelquefois), plutôt que la scène en tant que lieu de conventions historiques *en régime de représentation*. Moyennant une littéralisation du dire, assortie d'un indéniable supplément d'humour, il s'agit pour lui de tenir ici à distance l'objet qu'il s'est choisi afin d'en manifester les conditions d'émergence. Ce qui nous est ainsi rappelé, c'est que la scène aussi est un cadre, et que les effets qu'elle ne cesse de produire sont inéluctablement des effets de cadrage (et parfois de dé-cadrage) du sens. (Wavelet, 2004, p. 40)

Théâtrale, la présence du danseur s'élabore ici sous l'interprétation « classique » d'un personnage. Il est intéressant d'observer à ce propos les variations de la posture d'Antonio Carallo incarnant Hamlet. Tout d'abord, l'interprète entre sur scène d'une manière neutre et détachée. Sa marche est relâchée à tel point qu'on pourrait la qualifier de *normale* ou, du moins, de quotidienne et anodine. Le ton de l'énoncé « I am Hamlet » semble tout aussi détaché que l'interprète précédent.

En revanche, une fois cette phrase prononcée, Antonio Carallo change de focus : quittant le public, son regard semble s'obscurcir comme si l'acteur *entrait dans la peau* de son personnage, en même temps que sa cage thoracique s'affaisse. Il sort un poignard d'un étui attaché à sa ceinture et pointe la lame vers son ventre avant de prononcer d'un ton grave espaçant distinctement chaque syllabe : « To be... ». Le

personnage ne s'adresse plus au public mais semble se parler à lui-même. Sa voix est d'ailleurs moins audible, de l'ordre de l'introspection. Il s'interrompt et sort de scène d'une marche lente, voire grave, le regard fixé au sol.

Le plateau demeure vide un long moment. Puis, on entend « ...or not to be » déclamé depuis les coulisses. Rires dans la salle. Attente. L'interprète revient enfin sur le plateau d'un pas pesant pour compléter sa tirade avec : « that is the question ». Fin du tableau. Antonio Carallo opère alors un décrochement dans sa posture avant de quitter le plateau d'un pas qui, volontaire et assumé, redevient soudain « normal ».

La tirade d'Hamlet délimite le cadre de sa représentation. La « magie » du théâtre s'opère à travers la performativité du langage. Cette convention tacite du théâtre correspond à une opération symbolique qui consiste à représenter sur scène qui on dit être. Elle permet d'incarner *n'importe qui* sur scène<sup>138</sup>. Ce jeu de la représentation est en grande partie déterminé par le langage qui l'encadre et conditionne la réception. D'ailleurs, si Antonio Carallo arrivait sans costume ou habillé en clown, le fait même de se présenter sous l'identité d'Hamlet le doterait d'un potentiel de représentation au-delà de (et avant même) toute incorporation. Sur scène, ce n'est pas l'habit qui constitue le rôle, mais l'acte d'énonciation.

---

<sup>138</sup> Si un danseur se présente sur scène en déclarant « Je suis un poisson », il *devient* alors, par convention, aux yeux du public, un poisson, même s'il ne *joue* pas pour autant le poisson.

### 3.1.3. « Je fais, donc je suis » : performativité de l'action

*Un interprète apparaît sur le plateau en tenue de sport et déclare : « I am André Agassi ». Il tourne ensuite le dos au public et le rideau de fond de scène s'ouvre. Le performer joue alors au tennis contre le mur à l'aide de sa raquette et de quelques balles. Cette séquence dure plusieurs minutes. Le joueur maîtrise ses gestes, allant jusqu'à ramasser les balles comme un professionnel, entre son pied et sa raquette, en les faisant rebondir avec souplesse avant de quitter le plateau.*

**Figure 3.2** Jérôme Bel. *Le Dernier spectacle* (1998)  
Sur la photo : Jérôme Bel © Herman Sorgeloos



Même si le « personnage » d'Agassi, souligné par l'énoncé de son identité et son « costume » de sport, renvoie à l'artificialité du théâtre, il se joue ici un niveau de présence résolument performatif dans le sens où la scène se concentre avant tout sur l'action. *J'incarne André Agassy, donc je joue au tennis.* Dans *Le Dernier Spectacle*, chaque énonciation est d'ailleurs systématiquement suivie d'une action la

validant, déplaçant ainsi la performativité du langage définie par Austin (1970) dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*<sup>139</sup> à la performativité de l'acte : « quand faire, c'est être ». L'action se superpose alors à l'énonciation pour démultiplier son potentiel performatif : « l'ensemble de ces potentialités quasi infinies présentées par le langage viennent s'appliquer sur les potentialités elles-mêmes infinies du corps et coïncider fictivement avec elles, au point qu'on ne puisse plus véritablement les distinguer » (Rabant, dans Louppe, 2007, p, 122). Cette réciprocité de l'action et du langage fonde le jeu de la représentation puisque l'action est déterminée par l'énonciation et, en même temps, la valide. *Et le Verbe se fait chair...*

La partition performative du danseur repose sur une littéralisation du sens par l'action. Le corps dansant se tient donc plus du côté du « faire » que du « représenter » : « Les danseurs ne donnent rien à croire, ils se contentent d'exécuter consciemment des actions » (Roux, 2007, p. 85). Comme on l'a vu précédemment, le personnage d'Hamlet *incorpore* sa célébrissime tirade. De même, pour illustrer – ou *incarner* – le rôle de Jérôme Bel, le danseur Frédéric Seguet n'effectue aucune action. Son rôle consiste à ne rien offrir d'autre que sa simple présence sur scène. Son immobilité illustre avec humour la signature chorégraphique de Bel, et l'attente qu'en a le spectateur, à travers une mise en abyme auto-parodique consistant à regarder posément le public pendant une minute. Ce *still-act* (Lepecki, 2006) constitue un des *leitmotivs* devenu figure de style de Bel. L'inaction permet d'incarner une forme de présence immédiate. Ne rien faire consiste ni plus ni moins à « être ».

---

<sup>139</sup> Le titre original s'avère plus explicite que sa traduction française : *How to do things with words*. Il pourrait d'ailleurs s'appliquer de cette manière à la pièce de Jérôme Bel : « Je fais, donc je suis ».

Un jeu s'instaure entre les indices de la fiction et la réalité des actions. La durée de l'action détermine d'ailleurs le cadre de la fiction en délimitant le temps de représentation de chaque « personnage » : la sonnerie d'un chronomètre déclenche la fin de la représentation du personnage de Jérôme Bel ; la tirade d'Hamlet ponctue le jeu de l'acteur ; l'action de frapper une série de balles de tennis fixe le temps de la performance (sportive). Enfin, si le danseur n'est vraisemblablement pas André Agassi, en revanche, il joue *vraiment* au tennis. C'est à ce titre que l'écriture chorégraphique du *Dernier Spectacle* est résolument performative : à travers sa mise en acte.

Ces trois niveaux de présence entretiennent chacune une relation particulière au réel. Tout d'abord, le simple fait d'être exposé sur scène induit une réalité à laquelle le spectateur peut aisément s'identifier. L'interprète regarde le public comme n'importe quel spectateur *lambda*, lui renvoyant alors sa propre image. Ensuite, l'énonciation confirme ce rapport au réel par la performativité du langage ; les mots inscrivent un sens, renvoyant à des références connues et communes. Les personnages de Bel et Agassi s'inscrivent dans une actualité qui invoque une certaine crédibilité : la présence Bel *pourrait* être véridique tandis que la personne qui incarne Agassi lui *ressemble* étrangement. Quant au jeu de fiction introduit par la figure d'Hamlet, il est lui-même sapé par le sous-jeu de l'interprète. Les éléments de la réalité se superposent – et se confondent – ainsi à la fiction, imposant au spectateur un perpétuel jeu d'ajustements. Enfin, la mise en acte impose un ancrage dans le réel à travers la performativité de l'action : le danseur n'est pas dans le « comme si », mais dans le *faire*. Il *performe*. Et c'est précisément par son action que l'œuvre opère et se joue. S'il ne peut rompre complètement le simulacre propre au contexte de représentation, le chorégraphe parvient toutefois à en troubler le jeu



par des indices empruntés au réel, invitant le spectateur à un exercice récurrent alternant constamment entre l'identification et la distanciation.

### 3.2. (Ap)paraître

Paraître. Le spectacle n'est qu'un jeu d'apparences. À partir du moment où l'interprète se présente sur scène, il entre irrémédiablement dans le paraître, aussi *sincère* soit-il. Si le simulacre est, d'une part, parfaitement assumé par la tradition théâtrale via le jeu du « comme si » et, d'autre part, radicalement repoussé dans le champ de la performance par la revendication de « l'ici et maintenant », il s'avère beaucoup plus diffus dans la pratique de la danse où le corps de l'interprète se déploie à travers une série d'apparitions : « [il] ne cesse de se dissoudre et de se reconstituer dans la succession de ses instants » (Bernard, 2001, p. 80). Le danseur jouit ainsi d'une certaine liberté vis-à-vis du comédien par rapport au potentiel que le surgissement de ses mouvements permet d'engendrer :

Le corps dansant n'imité pas un personnage, ou une singularité. Il ne figure rien. Le corps du théâtre, lui, est toujours pris dans une imitation, il est saisi par le rôle. (...) Ni imitation ni expression, le corps dansant est un emblème de visitation dans la virginité du site. (Badiou, 1998, p. 101)

Malgré sa vision fantasmée du corps dansant – considéré comme un absolu idéal et vierge –, le regard de Badiou (à la suite de Mallarmé) souligne, comme beaucoup d'autres philosophes (Nietzsche, Valéry, Bernard, Pouillaude...), son degré d'abstraction à travers l'évanescence de ses mouvements. Parce que le corps dansant se détache du langage (et de l'imitation), il n'est pas mis en scène pour *représenter*, mais pour *s'éprouver*. De l'ordre de l'apparition, cet état de présence fugace se dissémine à différents niveaux à travers l'ivresse infinie du mouvement :

« la danse s’offre toujours, en effet, comme la folle quête d’un corps individuel qui tente vainement mais incessamment de nier son apparente unité dans la multiplicité, la diversité et la disparité de ses actes » (Bernard, 2001, p. 82). Par sa constante réactivation, par son potentiel de démultiplication et par l’ambivalence même de sa manifestation, cette altération de l’état de présence génère autant d’indices contradictoires qui viennent troubler et nourrir le regard du spectateur.

### 3.2.1. Réactivation(s)

*Vêtue d’une robe blanche et d’une perruque blonde, la danseuse Claire Haenni entre sur scène et déclare : « Ich bin Suzanne Linke ». Elle s’allonge sur le sol, de profil pour le public, et demeure immobile un moment, avant d’animer ses jambes et ses bras par de légers mouvements. Sa gestuelle commence dans le silence et se poursuit sur un morceau de Franz Schubert, La Jeune fille et la Mort, qui teinte la danse d’une douce mélancolie.*

Claire Haenni interprète un extrait du solo *Wandlung* créé en 1978 par la chorégraphe allemande Suzanne Linke. Dans ce solo, l’état de présence plutôt fantomatique de la danseuse – qui symbolise ici la mort – consiste à explorer un état de corps imaginaire (la Mort, l’Âme) que soulignent l’utilisation de la robe blanche, la musique de Schubert, la position allongée sur le sol et la douceur des mouvements, ainsi que le titre du solo qui signifie « transformation » en allemand. L’abstraction des mouvements et la délicatesse de leur interprétation confèrent à la partition dansée une poésie qui évoque plus qu’elle ne représente<sup>140</sup>. Cet état

---

<sup>140</sup>. La danse entretient à ce titre un lien étroit avec la musique : « L’art n’exprime pas ; il évoque. C’est pourquoi il est plus juste de parler d’impression que d’expression » (Paulhan, cité dans Huesca,

rejoint ce que Bernard (2001) définit à travers la « pulsion auto-affective » spécifique à l'acte de danser : « le danseur semble, pour mieux jouir des ressources motrices indéfinies de sa corporéité, s'enfermer dans une bulle fictive toujours changeante qui, paradoxalement, l'exclut du monde avec lequel il veut se fondre et fusionner » (p. 82). Cette incorporation du mouvement passe par une nécessaire réappropriation : il s'agit de retrouver et réactiver une série de gestes diffus et plonger indéfiniment dans son *re-enactment*.

En tant qu'élève de Mary Wigman et héritière de la danse expressionniste allemande, la figure de la chorégraphe allemande intervient dans *Le Dernier Spectacle* en tant qu'icône de la danse – au même titre qu'André Agassi et Hamlet sont des figures (con)sacrées des mondes du sport et du théâtre. Symbole d'une époque, l'engagement du mouvement dansé chez Linke contraste avec le détachement conceptuel de Bel. Au-delà de l'hommage historique, ce dernier se réapproprie, avec la figure de Linke, un pan de l'histoire de la danse marqué par la Modernité. La relation du chorégraphe vis-à-vis de cette partition ne s'inscrit pas tant dans l'idée d'une réactualisation à vocation commémorative, mais constitue ce que Louppe (2007) appelle un « ready-made chorégraphique » (p. 123), c'est-à-dire l'exposition d'une danse *déjà* chorégraphiée. Dans l'œuvre de Bel, cette « citation » se distingue de l'original pour devenir un nouveau matériau :

Dans les métamorphoses d'un corps couché sur le dos qui se tortille comme s'il voulait sortir de sa peau, on a tôt fait d'oublier Susanne Linke. La danse se met à développer sa poésie propre. Nous savons bien que tout ce qui a lieu sur scène est une citation, pourtant la copie déploie sa propre vie fascinante, qui ôte toute importance à la connaissance de l'original. (Siegmund, 1998, p. 53)

Le contraste esthétique entre Linke et Bel relève donc moins d'une question de style que d'un changement de paradigme. Si la conception de la danse s'ancre davantage chez la première au niveau d'un état de présence « expressionniste », chez le second, elle se joue à un degré zéro à travers son *re-enactment*. L'une se nourrit d'une conception « moderne » de la danse aspirant à réactiver un rituel sacré et spirituel dans une quête d'authenticité, tandis que l'autre s'inscrit dans une conception (et un contexte) d'art « contemporain » marqué par une absence radicale de transcendance à travers l'acte radical de la réappropriation. Chez Bel, pour qui les termes d'authenticité et d'originalité semblent devenus surannés, l'objectif s'avère différent. Bien que l'exercice de réinterprétation applique une rigoureuse fidélité au niveau de l'exécution des mouvements, il ne s'agit pas d'accéder par la danse à une quelconque forme de sublimation, mais de démontrer, au contraire, sa finitude, quitte à opérer un détournement artistique :

[La] danse que nous empruntons à quelqu'un d'autre (...) prouve que la copie est impossible même si dans les répétitions, nous avons travaillé sur un système de copie, grâce à la vidéo (...). Il est impossible de refaire cette danse. Le corps est différent. On ne comprend pas les mêmes choses aujourd'hui qu'à l'époque où elle a été créée, on ne copie que les formes. (...) On ne fait qu'interpréter, subjectiver une danse. (Bel, dans Filiberti, 1999, p. 27)

En s'appropriant la danse de Suzanne Linke, Bel la subjectivise. Après trois pièces sans danse, le chorégraphe confirme sa réputation d'imposteur en « volant » – comme il aime le déclarer lui-même<sup>141</sup> – le solo *Wandlung* pour construire son

---

<sup>141</sup> Se comparant avec humour au justicier Robin des Bois dans l'idée de « voler des danses pour les rendre au public » lors de sa conférence donnée sur la pièce (2004), le créateur soulève la question du droit d'auteur en danse avec la provocation qui le caractérise : « Au lieu de me crever à essayer de faire de la danse, alors que depuis trois spectacles je n'y arrive pas, autant prendre une chorégraphie que j'aime » (Bel, dans Filiberti, 2000, p. 3). Cf. Mythe 1 : Du créateur démiurge à la mort de l'auteur.

propre spectacle à partir d'un copier/coller, « à la manière du *sample* [comme] les musiciens d'aujourd'hui [qui] reprennent les morceaux d'autres compositeurs et les remanient, les re-mixent ou les mixent pour en faire leur propre musique ». Outre l'idée subversive de piller des œuvres déjà existantes, Bel (2004) assume à travers la réactivation de danses « perdues » un point de vue « écologique » sur la danse qui consiste à « faire de l'archéologie et creuser dans mon passé au lieu de produire constamment de nouvelles œuvres ». En recyclant, le chorégraphe critique un système de production basé sur la recherche du nouveau. Ce parti pris relève d'un enjeu politique qui consiste à assumer son imposture à travers le deuil d'une certaine quête d'« originalité ».

La chorégraphie se construit sur une sédimentation de références et de « fantômes » empruntés consciemment ou non à l'histoire de la danse et à notre mémoire corporelle sous le prisme de la danse moderne que ce solo permet d'activer<sup>142</sup>. Ces constantes réappropriations nourrissent et colorent l'imaginaire du danseur, comme celui du spectateur.

### 3.2.2. Dédouplements : la présence démultipliée

*Frédéric Seguette réapparaît sur scène vêtu à son tour d'une robe blanche et déclare : « Ich bin Suzanne Linke ». Éclats de rire dans la salle. Il s'allonge au sol et entame la même partition de mouvements, tout d'abord dans le silence, puis accompagnée par la musique de Schubert. Si, au début, le tableau semble risible face*

---

<sup>142</sup> À propos du *Dernier Spectacle*, Alain Buffard (1999) parle d'une « danse des revenants » : « [Ce spectacle] inscrit une empreinte historique dans le corps des danseurs et, du fait, de leur parcours historique, lié à l'expressionnisme allemand, il inscrit et réinscrit l'Histoire à travers tout un réseau d'histoires » (p. 31).

*à l'absurdité de la situation – le genre masculin du danseur contredisant littéralement l'énonciation –, très vite, le sérieux revient devant l'interprétation rigoureuse du solo. En effet, rien, chez le danseur, ne vient singer la partition de Linke.*

Vêtus d'une robe identique, les trois interprètes masculins incarnent à tour de rôle la figure de Suzanne Linke en réinterprétant l'un après l'autre la même séquence chorégraphique. Si le corps longiligne, souple et musclé de Claire Haenni correspond à la silhouette de la danseuse moderne, le travestissement des danseurs masculins instaure d'emblée un écart. Trapus, raides ou velus, ils contrastent avec la robe blanche, bien que leur registre d'interprétation demeure fidèle à la partition originelle :

Le répétitif n'est pas la simple redite inlassable (...) qui rendrait le répété de plus en plus dénué de sens et d'intérêt parce que déjà dit. Lorsqu'elle est clairement énoncée, la répétition est facteur de nouveauté (...) qui permet une autre perception de la chose vue. (...) À la question « Qu'est-ce qui se répète ? », Jacques Derrida répond « rien ». (Roux, 2007, p. 130)

**Figure 3.3** Jérôme Bel. *Le Dernier spectacle* (1998)  
 Sur la photo : Frédéric Seguette © Herman Sorgeloos



Cette démultiplication du solo superpose l'interprétation d'un rôle à la représentation de soi. Outre le costume, un processus de transsubjectivation et d'autofictionnalisation s'opère à partir du moment où l'interprète reprend les gestes d'un autre. Febvre (1995) souligne combien « ce détachement partiel du "je" vers le "il" » est « une façon de construire son propre personnage, d'affirmer une identité à travers la mise en scène de son apparence, de rejoindre l'autre en lui » (p. 39)<sup>143</sup>. Danser consiste à incarner « un autre »<sup>144</sup> tout en se représentant « soi-même ».

---

<sup>143</sup> L'auteure cite Dominique Bagouet qui témoignait à ce titre : « Dans cette gestuelle très intime, on se sent vraiment pendant quelques secondes dans l'état de l'autre [...]. Curieusement, par l'observation de ces gestes extérieurs, on fait un travail sur l'intériorité » (p. 38).

<sup>144</sup> Comme le suggère le psychanalyste Pierre Legendre (1978) dans son étude sur la danse intitulée *La Passion d'être un autre* en la considérant comme une pratique cérémonielle et symbolique qui consiste, pour le sujet, à se dédoubler à travers une représentation idéale et narcissique projetée dans un « corps-effigie ».

Malgré une partition rigoureusement identique, la répétition d'un même solo révèle d'innombrables différences :

Mais quel est l'enjeu de ces différences et qu'est-ce qu'elles signifient ? En fait, elles montraient une chose qui m'a surpris : (...) finalement, les danseurs (...) se révélaient eux-mêmes. (...) *étrangement, alors qu'ils essaient d'être quelqu'un d'autre du mieux qu'ils peuvent, (...) il y a quelque chose d'irréductible qui est visible.* (Bel, 2004)

Dans l'exercice de la répétition, chaque interprète se « trahit » sous d'infimes variations qui émanent de leurs singularités. De la masse musculaire de Seguetta à la finesse de Carallo, en passant par les tremblements de Bel, le danseur teinte la partition par sa corporéité singulière. La perception du solo de Suzanne Linke est ainsi altérée lorsqu'il est interprété par un homme : « Il en va de Jérôme Bel comme d'Andy Warhol. En manipulant la citation et les variations en série, il se montre plus créatif et sensible qu'aucun autre chorégraphe » (Siegmund, 1998, p. 53).

La présence du danseur se dissémine en de multiples figures sous le surgissement du mouvement, selon les états qu'il traverse et le tissage fluctuant du jeu de la représentation<sup>145</sup>. Le danseur abandonne ainsi ses « peaux » pour explorer, trouver et *incarner* différents états qui transforment sa corporéité. Le caractère performatif de l'énonciation (*j'incarne celui que je dis être et ce malgré les apparences*) contient à ce titre un potentiel de subversion. Il ne s'agit donc pas de fermer le sens et de réduire la représentation à un *pathos* mais, au contraire, de l'ouvrir au prisme infini

---

<sup>145</sup> Ces modulations de l'état du danseur se répercutent, par contamination kinesthésique, dans le corps du spectateur. Celui-ci est transformé dans l'expérience « hors de soi » vécue par procuration à travers le danseur : « C'est en étant "hors de soi-même" qu'on trouve l'intensité, une forme profane de l'extase (...) et après cette expérience au-delà de son monde habituel, le voyageur revient à sa réalité, transformé » (Servos, dans Febvre, 1987, p. 145).



du dédoublement : « Quelles identités se dissimulent derrière ce double "je" usurpé, derrière ce masque bifrons ? Et pourquoi ? Autrement dit : *qui parle, ici et maintenant ?* » (Wavelet, 2004, p. 37). Une cohérence dramaturgique s'engage sous le jeu (chorégraphique et identitaire) de la répétition qui stimule – tout en le troublant – l'imaginaire du spectateur.

### 3.2.3. Le paradoxe du danseur : entre présence et absence

*Frédéric Seguette revient sur scène vêtu cette fois-ci du costume d'Hamlet. Il se place devant le micro pour déclarer : « I am not Hamlet ». Puis, il retire, un après l'autre un, tous les éléments de son costume pour se retrouver en slip. Cette mise à nu semble procéder au dévoilement du danseur. Mais une couche supplémentaire recouvre alors l'interprète quand celui-ci déclare : « I am Calvin Klein »<sup>146</sup>. Les rires fusent dans la salle. Puis, le danseur prononce : « Escape » avant de quitter la scène. L'identité se dérobe indéfiniment.*

*...Un long moment de silence s'ensuit avant qu'on entende, depuis les coulisses, le mot : « Eternity ».*

Toujours de manière littérale, l'action suit l'énonciation, faisant non seulement écho au sens des mots prononcés, mais créant également un lien rétroactif avec la séquence d'Hamlet précédemment interprétée par Antonio Carallo. On retrouve le jeu performatif du « *to be or not to be* » à travers l'entrée et la sortie du performeur. Cette fois, ce sont les noms des parfums de la marque Calvin Klein qui tissent (et

---

<sup>146</sup> Clin d'œil au dénuement de la pièce *Jérôme Bel* où les identités basculaient déjà de « Stravinsky Igor » à « Sting » par le biais de l'effacement de certaines lettres.

dictent) la partition : « *Escape* » pour la sortie du danseur, « *Eternity* » pour son absence qui renvoie au « ne plus être » d'Hamlet et « *Obsession* » pour son retour sur scène. Cet ultime nom de parfum vient avec humour boucler le questionnement existentiel d'Hamlet, ainsi que le jeu de la représentation qui se répète par une même série d'actions (apparaître, disparaître, réapparaître) accompagnée de signifiants différents, même si le signifié latent demeure « être ou ne pas être » littéralement mis en actes.

Loin d'être soulignée par la projection et l'intensité du regard, l'état de présence du danseur se manifeste par un certain retrait, c'est-à-dire dans « une présence qui ne s'affirme pas trop et qui laisse de la place aux changements d'états » (Guigou, 2004, p. 81). Contrairement aux comédiens qui incarnent un personnage en endossant un rôle, les danseurs *sous-jouent*. Louppe (2007) avance à ce titre qu'en danse, la présence est une « notion contradictoire (...) exigeant du sujet actant qu'il établisse avec lui-même une distance, une dis-jonction, une dis-location... » (p. 76). Bien que présent sur scène, paradoxalement le danseur s'en absente<sup>147</sup>. Malgré l'immédiateté de l'action qui est donnée à voir, le danseur semble *ailleurs*, « dans sa bulle », isolé dans une « pulsion auto-affective » (Bernard, 2001, p. 82) :

cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre, toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer [...]. Ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble qu'il n'ait affaire qu'à soi-même [...]. Ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de ce qui l'entoure. On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi. (Valéry, 1957, p. 1396-1398)

---

<sup>147</sup> Le danseur semble alors *oublier* la représentation. Ce « paradoxe » s'illustre parfaitement quand il danse les yeux fermés : il danse alors avant tout pour lui-même au-delà de l'image qu'il projette (telle Pina Bausch dans *Café Müller* par exemple).

Dans *Le Dernier Spectacle*, le regard impassible des danseurs leur donne un air à la fois présent (concentrés sur l'action) et absent (détachés de la représentation). Les interprètes jouent Hamlet et dansent du Linke comme ils prendraient le métro. Normalement et sans ostentation.

Ce retrait du danseur (qui ressemble à une forme de sous-jeu) permet d'exposer davantage son « identité » en tant qu'individu : « la danse dépasse la mise en scène pour impliquer chez les [danseurs] une réelle recherche sur eux-mêmes. La vie des interprètes est leur danse, elle engage une manière d'être présent sur scène » (Guigou, 2004, p. 79). Cet état de présence se base sur la personnalité du danseur, en prenant acte de ses fluctuations et de ses failles, tout en les rendant visibles : « la pratique de la danse devient donc une éthique de vie ; une manière de vivre pleinement dans le présent, d'affirmer sa présence sans pour autant jouer un rôle fixé à l'avance » (p. 82). Truffant sa partition de sensations issues de souvenirs personnels, d'émotions et d'états, le danseur contemporain engage un travail sur lui-même qui constitue sans doute un des éléments spécifiques de la danse à travers « [cette] capacité à entrer en relation avec ce qui s'est conservé en lui, avec son propre souvenir, son propre champ/vivier de sensations » (Martin, 2012, p. 56). Cette conscience aigüe d'un « être là » correspond à une conscience de soi et de l'environnement par rapport à un présent immédiat<sup>148</sup>. C'est précisément ce

---

<sup>148</sup> Les propos de la danseuse Catherine Legrand, recueillis par Patrick Bossatti (1992) pour un numéro des *Cahiers du renard* intitulé *Interprètes-inventeurs* et consacré à l'implication du danseur interprète dans le travail de création, illustrent parfaitement cette idée : « J'ai l'impression d'apparaître telle que je suis réellement (...). Si l'on me regarde danser, on peut finalement me saisir aussi justement que dans la vie. (...) Pour exister sur scène, il faut que je sois "quelqu'un" (...) c'est-à-dire à avoir une conscience accrue de moi-même, des autres et du monde » (dans Guigou, 2004, p. 79). Dans la lignée du Living Theater aux États-Unis ou du Théâtre du Soleil en France, ce type de travail sur la présence suit les principes établis par le « nouveau théâtre » dans les années 1970.

paradoxe entre fiction et réalité, entre présent et reconstitution, qui teinte l'état de présence du danseur :

Être présent de manière active et consciente entraîne un questionnement profond dont la résolution est complexe, surtout si l'héritage de l'artiste résulte d'un passé de danseur-interprète. La question de la présence est alors complexifiée par une mémoire de corps et d'état de corps inhérente à l'« éducation chorégraphique » reçue. (Roux, 2007, p. 172)

Enfin, la présence scénique du danseur demeure paradoxale puisqu'elle ne s'inscrit pas dans une situation ordinaire, mais dans le cadre d'une représentation, devant un public venu le regarder<sup>149</sup>. Même issues du quotidien, ses actions sont décontextualisées pour être représentées sur scène : « Les modes d'investissement des actions génèrent des états de présence hétérogènes jouant d'hybridité » (Roux, 2007, p. 200). Regarder sa montre, jouer au tennis et, même, rester immobile sur scène ne sont plus des actions anodines, car elles sont *actées*. Ainsi, le moindre détail devient objet de spectacle.

La présence scénique du danseur est résolument performative parce qu'elle s'ancre avant tout dans l'action et dans son instantanéité. Au-delà (ou en-deçà) du sens, ses mouvements n'ont aucun but extérieur, si ce n'est celui de susciter (ou traverser) des états de corps<sup>150</sup>. La danse présente à ce titre pour Valéry (1957) un caractère

---

<sup>149</sup> Rosalind Krauss (1993) a souligné l'idéologie qui se dissimule derrière le « fantasme d'une présence totale à soi-même » (p. 76). Meg Stuart (dans Peeters, 2010) relate d'ailleurs l'incapacité pour le danseur de maintenir une conscience de soi continue : « Il y a toujours des moments où l'on se déconcentre ; alors il faut faire semblant, et c'est en faisant semblant qu'on retrouve la réalité, la vérité de l'expérience » (p. 184).

<sup>150</sup> À propos des états de corps, Andrée Martin (2012) précise qu'il s'agit avant tout d'une maîtrise du

exceptionnel car « à force de nier par son effort l'état ordinaire des choses », le danseur propose « un état qui ne serait que d'action » (p. 1397). Par sa présence évanescence, le danseur agit « dans un autre monde, (...) [qu'il] tisse de ses pas et construit de ses gestes » (p. 1398). Cet *état de danse*, qui se module dans « l'ivresse du mouvement pour son propre changement » (Bernard, 2001, p. 80), génère un regard particulier chez le spectateur que Mallarmé (1945) compare à l'état de « rêverie » comme « entraînement imaginaire » (p. 307). Cette suspension du sens que Pouillaude (2009) qualifie de « désœuvrement » conduit la danse à une « purification de la scène » (p. 108). Parce qu'il échappe au langage, le corps dansant aiguise, par sa « pauvreté », l'imaginaire du spectateur à travers une « logique de la suppléance » (p. 111).

En deçà de l'interprétation du spectateur, sa perception sensible.

### 3.3. Disparaître...

L'idée de disparaître représente un certain défi pour le danseur car elle impose de se défaire (du pouvoir) de l'image. Tout d'abord, c'est généralement parce qu'il effectue une série de mouvements qu'un interprète est perçu et reconnu comme un « danseur ». Cependant, si le danseur ne danse plus, comment s'engage sa présence scénique ? Ensuite, que se passe-t-il quand le danseur ne représente plus *quelqu'un d'autre*, et, qu'au-delà de se présenter lui-même, il ne représente plus *personne* ? Comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce chapitre, il paraît

---

« ressouvenir » à travers « la capacité du danseur à entrer en relation avec ce qui s'est conservé en lui, avec son propre souvenir, son propre champ/vivier de sensation » (p. 56).

impossible de ne rien projeter sur scène. Même lorsque l'interprète sous-joue, sa simple présence scénique engage déjà une dimension herméneutique.

Quand il quitte la scène, la laissant entièrement vide, l'absence du danseur génère, chez le spectateur, un état d'attente qui rend son souvenir d'autant plus prégnant. Sa présence imprègne alors ma mémoire comme un souvenir persistant, voire obsédant. Paradoxe : son absence m'ancre dans l'expérience du réel (sa disparition), de la sensation (mon état d'attente), et, enfin, de l'imaginaire (face au néant). L'état de présence du danseur s'inscrit jusque dans la disparition de son image<sup>151</sup>, à travers son imposture assumée comme à travers le dénuement – voire la dilution – de sa présence et son propre effacement.

### 3.3.1. L'imposture : ne pas être...

*Jérôme Bel apparaît sur scène, vêtu du costume caractérisant son « personnage » depuis le début du spectacle, et annonce : « Je ne suis pas Jérôme Bel ». Puis, il met en marche la minuterie de sa montre, observe le public et quitte le plateau lorsque l'alarme retentit.*

Rien ne semble différent de la première scène du spectacle à part l'énonciation négative. Cette négation soulève la duperie inévitable, voire intrinsèque, du spectacle vivant :

---

<sup>151</sup> Même à travers son absence, le danseur distille sa présence. Je pense par exemple à la pièce *100% Polyester* (1999) créée par Christian Rizzo qui met en scène deux robes sous l'action d'un ventilateur. Malgré l'absence physique de danseur, les robes incarnent une présence particulièrement forte.

Le plaisir et l'intérêt de ces glissements de rôles, c'est de ne plus savoir très vite qui est qui, puisque tout le monde est tout le monde. Jérôme Bel est Suzanne Linke, Frédéric Séguette est Jérôme Bel, Claire Haenni est André Agassi, Antonio Carallo est Hamlet. Vrai ou faux ? Tout est vrai, tout est faux. La représentation spectaculaire est un bluff sublime, une illusion bien en chair dont la magie opère depuis des siècles. En donnant un coup de loupe sur ce jeu de dupes qu'est le théâtre, Jérôme Bel, non seulement aiguise notre regard, mais régale notre attente de spectateur de sa fine ironie. (Boisseau, 2000c)

Dans son analyse de la corporéité spectaculaire, Michel Bernard (2001) démontre combien la danse déconstruit tout fantasme de réalité prêtée au corps par la tradition philosophique occidentale : « le corps que l'on nous montre sur scène non seulement n'est pas réel, mais *ne peut l'être* » (p. 87). Les pièces de Jérôme Bel (*nom donné par l'auteur, Jérôme Bel, Shirtologie* et *Le Dernier Spectacle*) illustrent parfaitement cette impossibilité : malgré les indices du réel distillés à travers la représentation — définitions, dates, identités, informations factuelles, posture banale, corps ordinaire, gestes quotidiens... —, la présence scénique est fictionnalisée à partir du moment où elle se donne à voir. Tout comme dans le tableau de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, Jérôme Bel *n'est pas* Jérôme Bel mais une représentation scénique de Jérôme Bel, habillé de manière convenue d'un « costume » banal supposé l'identifier (lunettes, chemise à carreaux, jeans) : « Jeux de rôles, glissements de costumes, (...) le nom est une enveloppe vide. (...) Jérôme Bel affirme le néant de toute identité » (Boisseau, 1999b).

Après une succession d'identités usurpées, les interprètes réapparaissent pour une série de dénégations. *Le Dernier Spectacle* brouille alors la représentation avec le paradoxe du menteur : « Je dis que je mens ; donc je dis la vérité ». Quand Claire Haenni entre sur scène en tenue de sport et déclare : « I am not André Agassi »,

*c'est vrai que c'est faux*. Et son ignorance en la matière le prouve : elle ne sait pas jouer au tennis, ce n'est pas son « rôle », elle n'est pas entraînée pour cela.

Après avoir apprécié la précision et la grâce de ses mouvements dans le solo de Linke, le public assiste à la mise en scène de son inaptitude face à la pratique du tennis. Son absence de technique dans ce domaine la rend inopérante dans sa tentative de renvoyer quelques balles contre le mur à l'aide de sa raquette. Malgré sa maîtrise de la danse (et donc des mouvements de son corps dans l'espace), elle manque ses coups, tient maladroitement sa raquette et ses appuis sont malhabiles. Ce manque de coordination corporelle, inattendue de la part d'une danseuse, constitue un véritable objet de spectacle. Le public rit à gorge déployée devant la maladresse de la danseuse. Certains spectateurs trouvent même cette séquence sur-jouée ! La danseuse ne sachant pas jouer au tennis, son entraînement consiste précisément à *ne pas apprendre* (ni à feindre de ne pas savoir) :

Jouant une « même » séquence, l'écart qui se tient entre maîtrise et aisance de l'Agassi de Jérôme Bel et le (courageux) effondrement de l'Agassi de Claire Haenni, s'il produit bien par contraste un effet comique, a *d'abord* pour enjeu de mettre en perspective un facteur trop rarement problématisé sur scène (que ce soit « en danse » ou « au théâtre »). Ce facteur, c'est celui de la virtuosité, qui demeure le régime d'élection de tout *corps spécialisé* » (Wavelet, 2004, p. 44-45).

Cette mise en échec démontre un intérêt chorégraphique à travers son potentiel. L'incompétence avérée de la danseuse la rend plus volubile que l'expert qui renvoie mécaniquement la balle contre le mur. Parce qu'il génère des situations physiques déroutantes et inattendues, le corps profane se montre plus inventif – et plus spectaculaire – que le corps entraîné qui démontre peu de variation dans sa routine. Si Bel s'efface sous la perfection d'un geste tout en contrôle, Haenni se démarque



par son incapacité. Au-delà de l'aspect comique et clownesque, force est de constater que cette position d'imposture me trouble. Sa vulnérabilité suscite plus d'empathie, voire d'émoi, dans mon regard que le corps expert, car dans son inaptitude, la danseuse se risque à l'imprévu. Assumer l'imposture consiste à accepter de se montrer dans un état de fragilité.

*Suivant un même principe, Jérôme Bel réapparaît sur scène vêtu de la robe blanche pour déclarer cette fois qu'il n'est pas Suzanne Linke. Puis, il met des écouteurs sur ses oreilles et fredonne la musique de La Jeune fille et la mort de Schubert qui accompagne le solo de Suzanne Linke. Le spectateur peut alors recomposer lui-même la chorégraphie de mémoire, par bribes, en fonction de son souvenir.*

Bien que la figure de Linke s'efface progressivement sous ces multiples réinterprétations, le mouvement disparaît à son tour pour laisser le public s'appropriier le solo en l'imaginant mentalement et devenir ainsi l'« auteur » de la danse :

L'enjeu pour moi était de forcer le spectateur à être chorégraphe. Je me mettais au début à la place d'un spectateur et à l'intérieur de la pièce je forçais – j'essayais en tout cas – le spectateur à écrire la danse, ne serait-ce qu'en la pensant (pour moi, c'est suffisant). (Bel, 2004)

La danse ne consiste plus à démontrer un savoir-faire, mais à développer une recherche gestuelle qui passe par le chemin de l'inconnu, de l'ignorance et de l'indécidable. D'une part, s'éloignant du fantasme de la maîtrise, les chorégraphes performatifs revendiquent tout à la fois le droit de « ne pas savoir » et de « ne pas

faire » au point de transformer le manque en véritable moteur de création<sup>152</sup>. Par exemple, dans la séquence précédente, Bel assume qu'il chante faux, rendant sa « performance » accessible à n'importe qui. D'autre part, la danse n'est plus « montrée », mais s'inscrit dans l'évocation à travers sa disparition. Il s'agit avant tout d'éprouver une expérience de scène et d'imaginer, plutôt que de « voir » à tout prix. Enfin, face au mythe moderniste qui considérait avant tout la danse comme une expression de soi, ces chorégraphes semblent faire le deuil de tout fantasme de vérité. Le choix de l'imposture est privilégié à la recherche d'une authenticité ou à la révélation d'un être profond. Dans ce contexte, Bel n'aspire ni à une virtuosité technique, ni à la fidélité rigoureuse de la reproduction historique d'une danse, ni même à l'expression d'une vérité intime, mais s'inscrit au contraire dans l'espace d'une imposture revendiquée comme vecteur de création, et même d'émotions.

### 3.3.2. Démissionner : ne plus jouer et n'être personne

*À la fin du spectacle, Antonio Carallo entre en scène arborant la tenue représentant Jérôme Bel. Devant le micro, il ne dit plus rien. Qui est-il ? Qui joue-t-il ? Il met sa montre en route et sort sans attendre la sonnerie. Il revient muni de la raquette de tennis associée à Agassi. Cette superposition d'accessoires brouille la référence. Le danseur se place alors de dos et le rideau de fond de scène s'ouvre. Il prend une balle dans sa poche et la frappe avec sa raquette. La balle rebondit sans que l'interprète*

---

<sup>152</sup> Claudia Triozzi (dans Rousier, 2002) dans *Dolled Up* (1999) se confronte en tant qu'employée dans divers commerces dans le but d'intégrer sur le tas différentes pratiques engageant le corps (de la caissière d'épicerie à la charcutière) : « Il y avait les clients qui se demandaient si j'étais en train d'apprendre le métier. Dans le film qu'on a réalisé, on voit le trouble que j'ai alors ressenti : il a fallu que je prenne des mesures et je ne savais pas comment faire. Mais je ne jouais pas à faire semblant de ne pas savoir » (p. 145).

*n'essaie de la rattraper. Il accomplit ce même manège avec trois autres balles, puis, lance sa raquette contre le mur du fond. Il ne joue plus.*

Sans identité, le danseur ne représente plus : « Le corps de l'interprète reste là comme un lieu vacant. Il peut tout être, il n'est personne » (Siegmund, 1998, p. 52). Échappant au nom, le potentiel du corps élargit son terrain d'évocation à travers l'innommé :

Dans *Le Dernier Spectacle* il s'agit, non de promouvoir à bon compte le corps éternellement lisse, optimiste et stéréotypé de la compétition spectaculaire (qu'elle soit sportive, publicitaire, théâtrale ou... chorégraphique), mais au contraire de procéder à la remise en énigme d'une transparence fantasmée des corps. (Wavelet, 2004, p. 46)

Cette perte d'identité, accentuée par l'absence d'affect de l'interprète, engendre un certain malaise. Ce détachement déclenche pour Wavelet « une violence d'autant plus grande (...) qu'elle ne se donne pas sur un mode explicitement brutal, mais au contraire selon une tonalité calmement désaffectée » (p. 44). Pourtant, elle offre également une forme de libération. Détachée de la figure du pouvoir discursif, l'absence de nomination semble donner plus de poids à la présence scénique, qui n'est alors soudain plus conditionnée par la performativité du langage.

La violence sourde de cette désaffectation se joue à travers l'apparente docilité du danseur. Impassible, son visage ne connote aucun des mouvements qu'il exécute. Cette inexpressivité inscrit son état de présence dans un registre « neutre » qui renvoie à l'état brut décrit dans la première partie de ce chapitre. Les danseurs du *Dernier Spectacle* ont beau décliner une série d'identités fictives, ils demeurent distants de leurs rôles. Sans jamais les endosser, ils effectuent froidement chaque

action. Cette absence d'affect résonne comme une forme d'objectivation du danseur :

Ainsi les noms propres du *Dernier Spectacle* n'assument (...) ni la consistance, ni l'épaisseur psychologique qui caractérisent en propre cette figure-clé de la tradition théâtrale. Ils ne dictent ni ne règlent aucun jeu autre que celui, vide, du nom lui-même, *en tant que puissance d'évocation* et vecteur symbolique de constitution référentielle. (Wavelet, 2004, p. 39)

On se situe ici dans un état de présence d'avant le langage, dans l'innommé, dans une pré-histoire, ou encore dans ce que Bel (2013) pourrait appeler une « proto-danse » : c'est-à-dire « une sorte de danse avant la danse » (p. 97). Les actions de l'interprète ne sont alors liés ni à un nom, ni à une « identité » reconnaissable.

Cette neutralité du danseur contemporain rejoint le fameux paradoxe dont parle Diderot (1830) à propos de la distanciation nécessaire du comédien face à son rôle : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes » (p. 16). Le philosophe des lumières pose l'insensibilité comme qualité indispensable du « bon » comédien : celui-ci doit se détacher de son personnage afin de permettre au spectateur d'y projeter librement son propre récit. Dans le même ordre d'idée, pour Kleist, la grâce de la marionnette surgit précisément de l'absence de sentiment et d'affect, contrairement au danseur dont le mouvement s'alourdit sous la conscience et le désir de produire un effet.

Diderot s'oppose à l'opinion générale de ses contemporains qui prône l'identification du comédien à son personnage<sup>153</sup>. Pour le philosophe, c'est grâce à son « sang-froid » (p. 11) que « le grand comédien » permet aux spectateurs de percevoir une émotion : « Tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez » (p. 15). Et c'est bien là tout le paradoxe : moins l'interprète éprouve, plus le spectateur ressent. Diderot précise d'ailleurs en parlant du public : « Nous sentons, nous ; eux [les comédiens], ils observent » (p. 12). Cette auto-spectacularité de l'interprète se développe à travers la conscience aiguë qu'il porte à ses gestes depuis l'intérieur (Febvre, 1995, p. 39), quitte à s'abstraire de la représentation. Ce détachement du danseur face à son propre mouvement correspond à une espèce de *regard clinique*, qui, professionnel et désaffecté, rompt avec l'idée de danser *avec ses tripes*.<sup>154</sup>

De l'effacement des signes de la représentation (rôle, costume, texte) surgit une « esthétique de la disparition » (Goumarre, 2001b) qui laisse émerger l'individu sous l'interprète. La morphologie du corps, le regard, la corporéité et tous les menus détails qui fondent sa personnalité filtrent à travers les différents états de présences qu'il traverse : qu'elle soit théâtrale (le personnage d'Hamlet), expressionniste (le solo de Linke), performative (les figures de Bel et Agassi) ou brute (dans l'absence de personnage). Toutefois, n'est-ce pas le vœu pieux du

---

<sup>153</sup> Pour rendre crédible une scène, l'acteur tente ainsi de *vivre la fiction* et de se glisser émotionnellement *dans la peau* de son personnage.

<sup>154</sup> Cette capacité d'abstraction et de détachement semble spécifique au travail du danseur : « [Sa formation] le conduit à dissocier gestes et affects, afin de profiter de ceux-ci sans qu'ils ne viennent mettre en danger sa maîtrise du geste. Cette possibilité de dissocier geste et émotion est aux antipodes de la pensée traditionnelle de l'acteur (...). Ce ne serait donc pas l'usage du texte qui ferait le comédien, du geste le danseur, du chant le musicien, mais la façon dont ces différents registres sont investis » (Ginot et Launay, 2002, p. 7).

mythe moderne qui tendrait, par la danse, à « révéler l'être » dans son « authenticité » ? Dans une entrevue avec Gerald Siegmund (dans Lepecki, 2012), Bel déclare ainsi :

A choreographer who shall remain nameless said: "The body does not lie". Such a remark is based on that disgusting old modernist myth bogged down in Judeo-Christianity. The body is not the sanctuary of truth, authenticity or uniqueness. It is deeply subjugated to culture, politics and history. (p. 74)

L'identité n'est pas réductible, mais variable : « Je n'ai pas d'identité. J'ai une multitude d'identités et un mouvement entre toutes. (...) Cette notion d'infini est une mobilité » (Bel, dans Ciret, 2000, p. 2). Pour le chorégraphe, il ne s'agit pas de sonder l'être mais de partir du postulat qu'au-delà de se révéler, chaque danseur traverse différents états. Privée d'identité, la présence du danseur s'inscrit dans l'état d'une indétermination : plutôt que de re-présenter, elle se démultiplie au gré de l'imaginaire. Siegmund (2003) relie l'idée de Martin Seel à propos d'une « esthétique de l'émergence » à ce que Nancy (2000) nomme « une "présence en devenir" qui échapperait à la fermeture de la représentation et du sens » (p. 333).

L'absence de « personnage » renvoie alors à l'évanescence même de la danse et au vidage de sa représentation. Le propre du danseur est-il de n'être personne ? Pour Badiou (1998), le corps dansant se caractérise par son *anonymat*, contrairement au corps de l'acteur qui incarne un personnage : « [il] est un corps-pensée, il n'est jamais *quelqu'un* » (p. 101). Chez Pouillaude (2009), le danseur se substitue plutôt à la figure du Héros en se présentant comme un « Type sans dénomination préalable » (p. 110)<sup>155</sup>. Peut-il pour autant être un corps non-déterminé et ouvert ?

---

<sup>155</sup> Reprenant l'idée de Mallarmé (1945) pour qui la danseuse non seulement *n'est pas une femme*,

Tout comme le mot ne peut échapper au Sens, même s'il est absurde ou inventé de toute pièce, le corps demeure intimement lié à la présence, même à travers son absence.

### 3.3.3. S'effacer

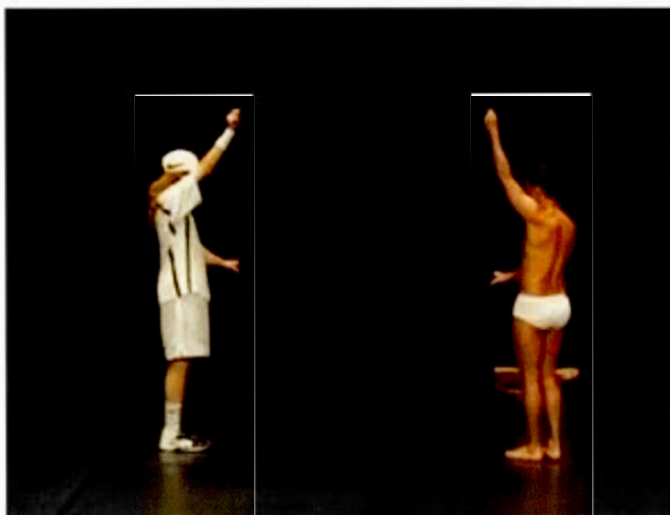
*Antonio Carallo revient sur scène vêtu de la robe blanche. Il déclare : « Ich bin nicht Suzanne Linke ». Claire Haenni costumée en André Agassi avec la perruque de Suzanne Linke entre et déclare à son tour : « Ich bin nicht Suzanne Linke ». Frédéric Seguet habillé de son slip Calvin Klein déclare lui aussi : « Ich bin nicht Suzanne Linke ». Antonio Carallo s'allonge sur le sol tandis que ses deux acolytes tendent un drap noir devant lui. Ses pieds qui dépassent du tissu s'animent et je reconnais les mouvements du solo de Suzanne Linke. Tout au long du solo, les deux danseurs déplacent le rideau en fonction de ses déplacements. De cette présence occultée surgit alors une figure fantomatique qui, soustraite à la vision, ouvre le sens. Après avoir vu quatre fois le solo de Suzanne Linke, je suis capable de le visualiser de mémoire grâce aux pieds et aux mains qui dépassent du rideau et agissent comme indices qui ponctuent la séquence.*

---

mais en plus *ne danse pas*, car elle est avant tout « métaphore » et « poème dégagé de tout appareil du scribe » (p. 304), Pouillaude (2009) avance que ce caractère impersonnel propre au danseur est davantage lié à l'emblème qu'à l'anonymat : « L'emblème, comme représentation instantanée, est ce qui annule la possibilité d'un "quelqu'un", ce qui supprime l'intériorité temporelle d'un individu, qu'il soit de fiction (un personnage) ou de réalité (la femme qui danse) » (p. 116).

**Figure 3.4** Jérôme Bel. *Le Dernier spectacle* (1998)

Sur la photo : Claire Haenni, Antonio Carallo et Frédéric Seguetto © Jeroen Offerman



La présence du danseur est ici condamnée à l'absence illustrant la définition proposée par Lepecki (2004) « comme une modalité d'être dont la temporalité échappe au contrôle scopique, (...) hantée par l'invisible, (...) comme condamnation à l'absence » (p. 128). Cette disparition du danseur rappelle la représentation du néant qui se décline tout au long du *Dernier Spectacle* à travers le silence, la vacuité de la scène, l'immobilité, l'absence, le titre même de la pièce, l'idée de la mort introduite non seulement par Hamlet, mais également par le solo *Wandlung* de Suzanne Linke et par la musique de Franz Schubert, *La jeune fille et la mort*. Soulignant l'impossibilité de sa reproduction comme fondement même de la représentation, la danse se joue à travers son inexorable (et ontologique) disparition.

L'effacement du danseur constitue une figure récurrente chez Bel, comme les corps qui, dans *nom donné par l'auteur*, disparaissaient sous les objets. Tout comme des photographies de lieux vides qui, bien que déserts, demeurent « hantés par des



présences humaines qui y ont imprimé leurs traces » (Louppe, 2007, p. 87), cet absentement amplifie la présence, ne serait-ce qu'en activant la mémoire. L'effacement progressif (et dramatique) du danseur Antonio Carallo permet l'émergence d'une présence d'un autre type : celle d'un corps non marqué, fragmenté, épars.

*J'assiste à une mort symbolique du danseur à travers son retrait, son absentement, et finalement sa disparition. Dans nom donné par l'auteur et Jérôme Bel, la présence du danseur s'efface, tel un marionnettiste, respectivement au profit des objets et du corps. Dans Le Dernier Spectacle, la présence du danseur se perçoit même à l'état gazeux lorsqu'il vaporise un parfum de Calvin Klein sur scène avant de secouer sa veste à carreaux pour déployer sa fragrance jusque dans la salle. J'ai beau être assise au dernier rang, le bouquet du parfum finit par m'assaillir, à ma grande surprise, matérialisant soudain la présence du danseur par la perception de l'impalpable. L'image du danseur se dissout pour brouiller le(s) sens.*

Lieu d'équivoque, le « spectacle » opère encore, même lorsque les éléments de la représentation s'effacent progressivement... Lorsque le danseur disparaît de la scène, la trace de sa présence demeure immanente, tel un spectre, dans l'attente (ou le souvenir) du spectateur. La « mort » du danseur ouvre chez le spectateur une troublante force d'imagination, un potentiel créateur. Plus le danseur s'efface, plus l'imaginaire du public se développe<sup>156</sup>. Pour combler les vides.

---

<sup>156</sup> C'est ce qu'en littérature Barthes appelle « La naissance du spectateur ». Cf chapitre suivant.

## Conclusion : Éprouver la présence et épuiser la danse

L'ambivalence de la présence du danseur correspond à l'évanescence ontologique de la danse que pointent de nombreux philosophes tels Valéry, Nietzsche, Bernard, Louppe, ou encore Badiou, à travers la métamorphose incessante du mouvement. Les variations de ces différents états scéniques induisent chez le public un jeu de projections multiples parce qu'ils se superposent à la réalité en *étant*, parce qu'ils engagent la rêverie à travers l'*(ap)paraître* et parce qu'ils stimulent l'imaginaire en *disparaissant*. Le rôle du danseur performatif ne consiste plus tant à « s'exprimer » – ou « faire sens » – à travers le mouvement qu'à l'*épuiser*<sup>157</sup>. Pour Deleuze (1992), il s'agit d'atteindre « l'image pure », c'est-à-dire une image détachée de toutes ses essences matérielles et superficielles, une image détachée des sentiments. Les chorégraphes performatifs semblent emprunter la théorie de Foucault (1994) selon laquelle « l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression » (p. 792-793). Il ne s'agit donc plus pour le chorégraphe de *révéler l'humain*, mais de le dissoudre.

Certains des états de présence repérés dans *Le Dernier Spectacle*, en particulier « l'être là », l'imposture et l'effacement du danseur, me semblent tout à la fois caractéristiques de la danse performative et de l'œuvre de Bel. Avec *nom donné par l'auteur*, Bel réduit le champ de la danse à la présence des objets, mis à la place des danseurs afin de se soustraire à la charge émotive de leur présence humaine. Et pourtant, même les objets se chargent de vie, de sensations et d'émotion. Avec *Jérôme Bel*, le créateur réduit le potentiel chorégraphique au matériau du corps et en épuise toutes les possibilités. Dans *Le Dernier spectacle*, le solo de Suzanne Linke,

---

<sup>157</sup> J'emprunte cette notion d'« Épuisé » à Deleuze (1992) qui l'utilise à propos de l'œuvre de Beckett pour souligner l'épuration du théâtre à travers l'épuisement des formes, du langage et de l'espace.

répété à six reprises, s'épuise. Au-delà de son épuisement, la répétition ouvre chez le spectateur de nouvelles pistes de perception. C'est précisément l'exercice de cette répétition qui permet au public de le mémoriser. Il s'agit pour Christophe Wavelet (2004) d'un « théâtre de la mémoire » (p. 49) : la chorégraphie, de l'ordre du vestige, se reconstitue à travers le filtre du souvenir à partir de quelques fragments visibles. Par l'activation de sa mémoire, le public s'approprie la danse qui, pourtant, a visuellement disparu.

Quant à la représentation, il s'agit de la réduire, de la soustraire, de la minorer. Bel l'épuise en l'évidant, par l'expérience du silence, de l'espace nu du plateau, par l'absence des danseurs et, quand ils sont là, par leur inertie. Tels les personnages de Beckett dans *En attendant Godot*, le spectateur espère un événement qui ne surviendra jamais. C'est cette attente, ce vide, cette béance qui crée, paradoxalement, le vertige, la sensation et, j'ose même dire, l'émotion.

*Ultime scène d'identité occultée : un drap noir surgit des coulisses. Impossible de voir qui est derrière. Il se déplace lentement sur le plateau jusqu'au micro devant lequel il s'arrête un long moment. La scène est à la fois drôle par son absurdité et grave par le néant qu'elle met en scène. Puis le drap se détourne et on reconnaît alors l'interprète Antonio Carallo qui, de dos, avance doucement, le rideau tendu entre ses bras, pour sortir de scène.*

Il est particulièrement troublant de se confronter au vide. Et de constater combien ces espaces vides non seulement ne le sont jamais, mais, en plus, combien ils nous « parlent ». D'une part, le silence n'existe pas (comme l'a démontré John Cage), tout comme le vide n'existe pas (les monochromes de Rauschenberg le prouvent : ils ne sont jamais complètement blancs et varient en fonction de l'éclairage). Au cœur de

cette expérience du vide que nous ne parvenons finalement jamais à percevoir complètement, il y a toujours *quelque chose* qui surgit. Quelque chose de l'ordre de la sensation (vertige, angoisse, imaginaire...). En fait, plutôt que du néant, il s'agit au contraire d'une expérience très concrète de l'espace et du temps. D'autre part, nous réagissons de manière singulière à la perception du vide. Espace de liberté pour le spectateur qui y projette alors ses propres obsessions, inquiétudes ou fantasmes, l'expérience du spectacle est davantage spatiale et temporelle que purement « visuelle ».

L'idée de « disparaître » sur scène consiste à déplacer le paradigme de la représentation. Dans cette optique, il ne s'agit plus pour le danseur de briller, mais, au contraire, de s'effacer. Même s'il s'abstrait de l'émotion, cela n'empêche curieusement pas le spectateur d'être « troublé », voire « ému ». Finalement, « qui parle » en danse ? L'auteur-chorégraphe ou le danseur-interprète par le corps duquel transite l'intention du créateur-signataire de l'œuvre ? Ou encore le spectateur qui, en s'appropriant le contenu, en devient lui-même l'auteur ?

Même vide, l'espace nous *parle*. La perception du vide nous trouble. L'absence des danseurs résonne d'ailleurs tout autant, si ce n'est plus, que leur présence. Son inertie nous intrigue, nous met en haleine, voire mal à l'aise. L'immobilité nous assiège, nous rend attentif au moindre geste. L'œuvre, en se réduisant au maximum, ne cesse de nous perturber. Qu'est-ce qui fait « spectacle » ? En deçà des danseurs et de leurs mouvements, il s'agit sans doute de la présence du public. Ce dénominateur commun encore plus irréductible que le corps.

La mort (symbolique) du danseur engendre ainsi la naissance du Spectateur.

## Post-scriptum

*Pour finir, Antonio Carallo dépose un lecteur audio sur scène, près du micro posé sur le sol. Il sort et une voix entame une longue succession de noms. Énumération énigmatique.*

*S'agit-il d'inconnus, de personnes décédées ?*

*Je reconnais quelques noms issus du milieu de la danse. Il doit s'agir de remerciements. Tel un générique de fin qui crédite, comme au cinéma, les nombreuses personnes qui ont contribué d'une façon ou d'une autre à la réalisation du spectacle. Puis, je m'étonne quand le nom d'une amie, présente dans la salle ce soir-là, est prononcé, car j'ignorais qu'elle avait participé au processus. Et, parmi bien d'autres noms, soudain, le mien. Abasourdie, je me demande comment mon nom peut figurer sur cette liste ! Suis-je remerciée parce que j'ai écrit un article sur une pièce précédente de Jérôme Bel ? Ou tout simplement en tant que spectatrice ?*

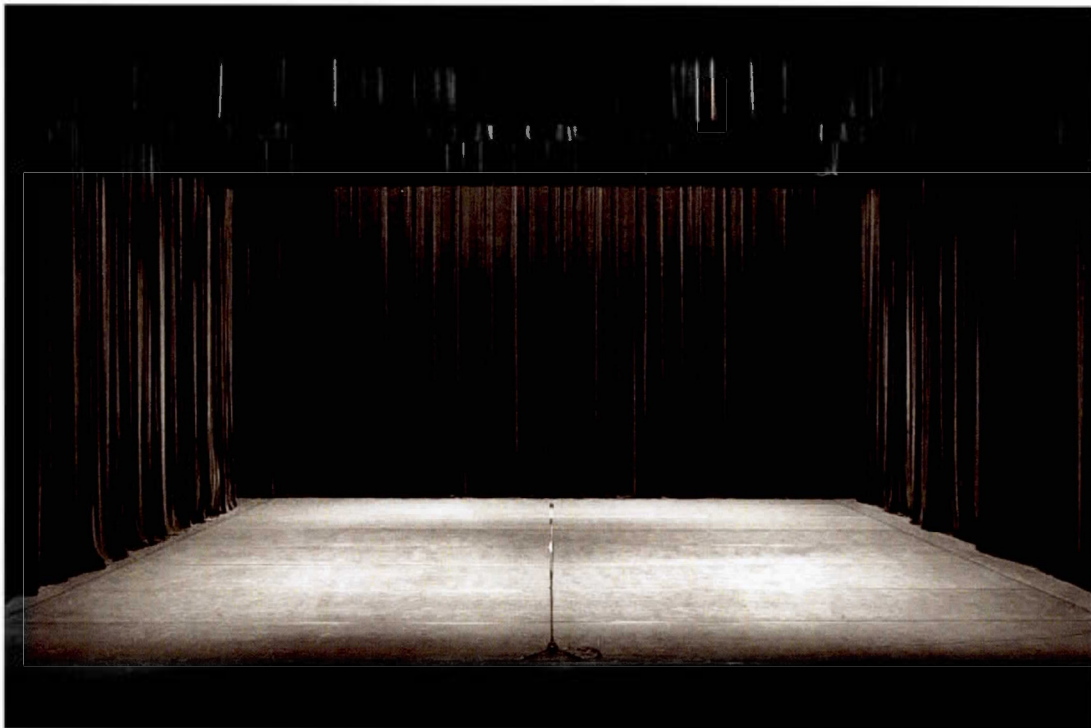
*Entendre son nom résonner dans l'enceinte du théâtre. L'effet est saisissant. Mon rythme cardiaque s'est accéléré, je me sens étourdie. J'en ai les mains qui tremblent. J'entends d'autres noms de gens qui sont présents ce soir-là. Il s'agit bien de nommer le public présent dans la salle<sup>158</sup>. Cette fin a provoqué chez moi l'effet d'un véritable vertige : « La scène, vidée de ses acteurs, s'anime soudain seule, pour égrener, comme composante du spectacle, la liste des spectateurs présents dans la salle.*

---

<sup>158</sup> Cet acte de nommer est récurrent dans les pièces de Bel non seulement au niveau du jeu de ses titres, mais aussi au sein même de l'œuvre à travers l'importance d'identifier des concepts (dans *nom donné par l'auteur*) des noms (dans *Jérôme Bel*), des rôles (dans *Le Dernier Spectacle*).

*Saisis, renvoyés à leur rôle » (Mayen, 1999). Souligner la présence du spectateur – dont dépend tout spectacle – crédite ainsi sa participation à l'œuvre.*

**Figure 3.5** Jérôme Bel. *Le Dernier spectacle* (1998)  
© Herman Sorgeloos



\*\*\*

N.B. : « On avait eu cette liste par les réservations que les spectateurs avaient faites au théâtre » (Bel, 2004).

## MYTHE 4 : SE DÉPRENDRE DE LA DANSE

Selon l'esthétique de la réception développée par Hans-Robert Jauss (1978), « le caractère proprement artistique d'une œuvre » est déterminé par le « changement d'horizon » et « l'écart esthétique » qu'elle impose aux habitudes de réception du public, « impliquant une nouvelle manière de voir, laquelle est éprouvée d'abord comme source de plaisir, d'étonnement, ou de perplexité... » (p. 58-59). En subvertissant le dispositif du jeu (de l'art), les créateurs invitent le public à déplacer leur « horizon d'attente » : « [ce] rejet de toute assignation à résidence dans un territoire défini par d'autres qu'eux-mêmes (...) oblige le spectateur à "déterritorialiser" son jugement et sa perception historique » (Febvre, 1995, p. 36-37).

Cette méfiance vis-à-vis de la définition même de leur pratique se perçoit d'ailleurs à travers le refus de certains artistes d'être catégorisés ou étiquetés. Se dé-référencer permet d'étendre le champ de la danse. C'est ainsi que Michèle Febvre pouvait écrire à propos des années 1980 :

Globalement, la spécificité de la danse ne semble pas être le problème des chorégraphes et ils se réservent le droit d'en effacer les contours dessinés par d'autres ou à d'autres moments. Ce qu'ils nous disent aussi, si nous voulons bien les entendre, c'est que leur art – les arts – n'est pas commandé par une gestion instrumentale ou technique mais qu'il demeure ouvert à l'entrecroisement, à l'ensemencement réciproque des pratiques, que l'art chorégraphique a tous les droits, même celui de ne plus danser (dans son acception « historique »). Mais que cela, c'est encore danser, prolonger ou étendre l'expression chorégraphique. (p. 41)

Face à la « tyrannie du nouveau » héritée de la modernité et à la surenchère (de l'industrie) du spectacle vivant qui semble répondre à la devise du « toujours plus grand, toujours plus haut, toujours plus fort » afin d'impressionner le public, réduire permet, au contraire, de concentrer l'attention du spectateur selon une formule inverse : « Less is more »<sup>159</sup>. Par le détachement vis-à-vis de leur pratique, de l'image et du mouvement, les chorégraphes performatifs opèrent un écart esthétique face à la danse en empruntant le mot de Foucault : « se déprendre »... S'identifiant à des artistes qui ont opéré une rupture dans l'histoire de l'art, il s'agit alors d'imaginer la danse *autrement*, à travers « une danse du peu » (Boisseau, 2000a) qui consiste en premier lieu à réduire le mouvement au point de ne (quasiment) plus rien faire sur scène. S'arrêter de produire du mouvement, du spectacle, de la virtuosité s'inscrit comme une forme de résistance à l'inflation de l'art et constitue, de la part des artistes, un positionnement politique que Lepecki (2006) nomme un « still-act ».

### **S'écarter du virtuose**

Les partis pris esthétiques des chorégraphes de la fin des années 1990 s'inscrivent à contre-courant des modes de composition associés à la danse d'auteur des années 1980 : « tout ce qui a constitué les traits caractéristiques d'une "bonne chorégraphie" dans les années quatre-vingt semble inapplicable à ces productions » (Ginot, 2003, p. 4). Ces créateurs partagent un sentiment général « d'avoir fait le tour » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 11) qui n'est pas sans rappeler le « No » d'Yvonne Rainer<sup>160</sup> : ne plus « [pondre] de la danse au kilomètre » (Bel, dans Steinmetz, 2000), ne plus « sauter comme un cabri » (Buffard, dans Mayen, 2004a),

---

<sup>159</sup> Cette expression reprise par l'architecte Ludwig Mies van der Rohe est devenue l'adage du minimalisme.

<sup>160</sup> Cf. 3. « Résurgences esthétiques : l'héritage postmoderne » dans mon contexte historique.



« saper tous les clichés du spectacle de danse », « [rejeter] tous les bavardages – qu’ils soient d’ordre scénographiques, musicaux, gestuels – que l’on a trop vus dans les années 80 » (Bel, dans Boisseau, 2000a).

Non seulement le corps glorieux n’est plus mis en avant, mais il est même jugé handicapant ; les chorégraphes renoncent désormais « [aux vertus de la virtuosité] au profit d’une corporéité dansante privée de sa magnificence, de sa parure esthétique spectaculaire, en position de retrait critique par rapport à ce qui l’a formée et sans doute encombrée » (Febvre, 2007, p. 58). Les chorégraphes performatifs se détachent d’une recherche de corps idéal afin d’imaginer de nouvelles façons de l’investir. Un certain nombre de créateurs s’intéressent ainsi davantage à ce qui ne fonctionne pas dans un spectacle plutôt qu’aux « recettes » préétablies<sup>161</sup> :

(...) ces artistes explorent des gestuelles spasmodiques agitées et sans cesse brisées. Loin d’une esthétique de la grâce, vantant le geste fluide et arrondi prisé par le monde chorégraphique, loin aussi de la verticalité de la danse occidentale, leur danse faites de heurts, de soubresauts, de chutes, d’immobilités contenues et de tensions les arrachent des représentations utopiques des corps libérés des "modernes". (...) Aussi, dans cette mise en crise d’un idéal, le chorégraphe inquiète la culture corporelle de la modernité. (Huesca, 2012, p. 214-215)

---

<sup>161</sup> Je pense notamment à des créateurs comme Boris Charmatz (2003) qui se démarque du « bien fait et de l’agréable » (cf. l’article de Charmatz, « Le choix du pire » publié dans la revue *Mouvement* en octobre 1996) afin de privilégier « ce qui semble ne pas marcher pour y prêter une attention nouvelle » (p. 81) ou Xavier Le Roy qui chorégraphie à partir d’un inconfort ou d’un « problème » (Cvejic, 2014, p. 9) ou encore à Laurent Pichaud qui s’intéresse à l’élan du geste plutôt qu’au mouvement quitte à donner l’impression d’un corps chaotique qui ne maîtrise pas sa gestuelle à force d’interruptions, dans le but de mettre en scène des « bouger » inédits.

### S'échapper du studio

Cette déconstruction des savoirs de la danse passe par une désacralisation de ses conditions de création. À commencer par le studio de répétition qui représente l'espace de travail privilégié du danseur. Spatialement, son espace clos et rectangulaire induit pour l'interprète un rapport à l'espace plutôt frontal et circonscrit, mais en plus il est souvent meublé de barres classiques et de miroirs qui soulignent, psychologiquement, davantage la salle d'entraînement que le lieu de création. Loin d'être « neutre », ce rapport inconscient au studio de répétition induit une conception du travail basée sur un rapport étroit à l'image<sup>162</sup>. Pour ces raisons, Bel (dans Wavelet, 2005) évite le studio trop marqué par l'histoire de sa pratique :

J'avais lu Buren qui disait qu'il n'avait pas d'atelier. Tout ça me plaisait beaucoup, c'est pour ça que j'invite [le danseur] Frédéric [Seguette] à venir [travailler] à la maison, dans l'appartement que j'habite. J'ai aussi ce sentiment de devoir échapper à un lieu aussi chargé que le studio de danse. Quand je rentre dans un studio de danse, je ne peux pas m'empêcher d'aller à la barre et de faire des exercices. Il y a une espèce d'aliénation physique ! J'avais la conscience qu'il fallait échapper à ça pour essayer de faire quelque chose. (p. 8)

Cette délocalisation de l'espace de travail permet d'envisager la chorégraphie en réaction (et non sans provocation) au « savoir-faire artisanal » imposé par l'entraînement en danse qui agit comme une « espèce de plus-value [prévalant] encore aujourd'hui dans la plupart des régimes chorégraphiques quels qu'ils soient » (Wavelet, 2005, p. 22). Lorsque Bel admet passer des heures à lire, confortablement

---

<sup>162</sup> En parlant de « la dramaturgie de bistrot et de cuisine », Mira Rafalowicz (1994) souligne à ce titre combien il est parfois plus facile d'aborder certains aspects sensibles du travail autour d'un verre plutôt que dans l'univers du studio souvent chargé de rituels et d'affects : « Les conversations au café après les répétitions prolongent ces dernières et sont au moins aussi importantes qu'elles. Je crois à la dramaturgie de bistrot et la dramaturgie de la table, à l'idée qui mûrit grâce à un verre de vin, à l'inspiration qui vient quand on a la bouche pleine » (p. 135).

allongé sur son canapé, ce temps de réflexion s'avère néanmoins essentiel à son processus : « Je travaille différemment. Je travaille en réfléchissant (...). Je plains toujours mes pauvres collègues qui ont besoin de quinze mille projecteurs, des vidéos, etc. car pour eux, c'est beaucoup plus difficile pour monter leurs productions » (*ibid.*).

Bel bouscule l'idéologie du travail de la danse selon laquelle « tu dois t'entraîner et répéter et, plus c'est difficile, mieux la danse devrait être ». Quand le métier ne passe pas par une certaine épreuve physique, le chorégraphe semble rongé par un sentiment de culpabilité. Imitant Duchamp qui disait ne pas être intoxiqué à la térébenthine, Bel avance : « Je ne suis pas un intoxiqué à l'acide lactique – celui qui est dans les muscles quand tu as mal. C'est aussi pour ça que j'ai arrêté de danser à un moment » (p. 3).

Si ces artistes paraissent travailler moins (notamment en produisant moins d'œuvres), c'est aussi qu'ils consacrent plus de temps à conceptualiser et à mûrir leur projet de création. Bien que dissimulant un travail acharné et perfectionniste, ce « tropisme de la paresse » que Duchamp a développé « comme une vertu de l'artiste moderne »<sup>163</sup> rappelle l'esprit des écrivains « fumistes » marquant une mise à distance radicale des académismes littéraires par l'humour et la subversion des

---

<sup>163</sup> Cette position politique se traduit chez Duchamp (dans Bennett, 2007) par son refus de la marchandisation de l'art : « Duchamp, qui revendiquait le droit à la paresse, cultivait une attitude d'indifférence et de détachement de tout (notamment en matière artistique) (...). À ceux qui lui reprochaient de ne pas avoir beaucoup produit durant sa vie d'artiste, [il] répondait invariablement qu'il attendait simplement "d'avoir des idées" : "J'ai eu trente-trois idées, j'ai fait trente-trois tableaux. Je ne veux pas me copier, comme tous les autres [...] être peintre, c'est copier et multiplier les quelques idées qu'on a eues ici et là". Duchamp fustigera jusqu'à la fin de sa vie l'ego des artistes et la compétition dans le domaine de l'art. Pour lui, l'artiste véritable ne peut que se réfugier dans la clandestinité, aller sous terre pour échapper à la frénésie de l'art commercialisé ».

codes<sup>164</sup>. L'écriture dramaturgique de *Shirtologie* consiste par exemple à « faire du shopping (...), puis ensuite d'organiser chaque paradigme t-shirt en un ensemble syntagmatique » (Bel, dans Alphand, 2002).

### **Sortir de sa zone de confort**

Les pièces de Jérôme Bel sont marquées par une inertie qui rompt avec les numéros de bravoure habituellement réservés aux danseurs. L'inaction impose au danseur de se « déprendre » non seulement du mouvement dansé, mais aussi de son « image » de danseur et donc de sa propre représentation. Paradoxalement, il s'agit de sortir de sa zone de confort : ne plus être dans la monstration peut s'avérer difficile, voire même violent, pour un interprète attaché à l'action et au geste. Cette résistance souligne la dimension identitaire de certains danseurs dont la fonction semble intrinsèquement reliée au mouvement, à l'image et à la représentation, ainsi qu'à un rapport de séduction du public. Jérôme Bel estime pour cette raison qu'il est souvent plus facile pour lui de travailler avec des non-danseurs<sup>165</sup>. Une nouvelle forme de virtuosité s'engage dès lors à travers cette aptitude à se dé-saisir de sa pratique de danseur :

On pourrait alors parler du savoir-faire de la danse comme d'un savoir de « décontrôle ». Contrairement à l'image populaire du technicien danseur capable d'exercer un grand contrôle de sa machine musculaire,

---

<sup>164</sup> Outre sa critique de l'académisme, l'esprit fumiste de la fin du XIXe siècle déroge à l'impératif du Sens à travers son goût pour l'absurde et pour le néant. Inclassables, ses œuvres se composent à partir de stratégies textuelles telles que le morcellement, la subversion ou l'intertextualité. Art du vide, absence de forme et perte d'unité et de sens caractérisent l'écriture fumiste dont l'objectif tente de déconstruire sciemment le langage et le sens par « une situation d'équilibre instable qui procure à la fois un malaise de l'intellect [...] et le plaisir un peu sophistiqué d'échapper aux contraintes du sens, plaisir de l'indécidable » (Grojnowski et Sarrazin, 1990, p. 35).

<sup>165</sup> Robert Bresson, dont les films sont marqués par l'absence de « psychologie » de ses personnages, travaillait pour cette même raison avec des acteurs non-professionnels qu'il appelait ses « modèles ».

on pourrait considérer que la qualité du danseur est sa capacité à sortir son corps des divers conditionnements de contrôle bien intégrés chez l'individu moyen. (Saporta, dans Febvre, 1987, p. 114-118)

Tout comme Roland Barthes dans sa quête du « neutre », à travers le « non-agir », l'absence de mouvement vise un état de neutralité. Le non-jeu de l'interprète neutralise l'expression qui se traduit chez Bel par une absence d'affect – dans son détachement, voire son indifférence, vis-à-vis de la représentation – et de pathos dans son absence d'expressionnisme. Ce « non-agir » qui consiste à laisser advenir la situation plutôt que de la diriger par l'action, développe un état de corps particulier, à la fois « conscient de soi et pleinement éveillé » (Louppe, 2007, p. 104) proche du zen et des pratiques somatiques<sup>166</sup>. Cet état de conscience est une « activité performative » qui impose non seulement au danseur une posture singulière<sup>167</sup>, mais aussi, pour le public, un régime d'attention particulier, par « l'absence de l'objet fétiche du danseur et de sa technique » (Siegmond, 2003, p. 334). Cet écart esthétique donne lieu à l'émergence d'une nouvelle sensibilité<sup>168</sup>.

Cette forme de « non-jeu », que l'on retrouve également au théâtre dans le travail de (dé)mise en scène de Grand Magasin, du Romini Protokoll, de Philippe Quesne ou encore d'Antoine Defoort par exemple, repose sur une stratégie<sup>169</sup>. L'art du performeur consiste alors à se déprendre de son état de représentation dans un

---

<sup>166</sup> Ce « non-faire » rappelle en effet la pratique Alexander qui consiste à « ne pas réagir » et donc à « inhiber la réponse automatique » (Charlip, dans Louppe, 2007, p. 103).

<sup>167</sup> Cf. 1.2.3. Une posture amodale et 3.1.1. « Être là sur le plateau comme assis dans son salon ».

<sup>168</sup> Cf. 2.1.2. Un corps *povera* et 2.3. Émergence d'un corps insolite.

<sup>169</sup> Cet effet est parfois souligné par l'ajout de micro discrètement disposé sur scène afin de permettre au public d'entendre les performers sans que ceux-là ne projettent leur voix, ni même sans qu'ils aient besoin de se tourner vers le spectateur. Ils peuvent d'ailleurs rester de dos.

oubli ostentatoire du public pour agir *comme s'il n'était pas regardé*. Ou plutôt sans que cela n'affecte son comportement. C'est un renversement total de l'acte d'être sur scène qui consiste à rendre sa présence aussi banale que dans son intimité. Ainsi, le regard du spectateur bascule : il ne regarde plus quelqu'un qui re-présente, mais il observe une personne devant lui. Il ne s'agit plus de représenter une intimité, en la construisant de toute pièce, à travers la figuration, l'imitation et même l'exacerbation, il s'agit de la montrer, *vivante* (malgré la contradiction d'être sur un plateau).

Enfin, se déprendre de la danse au point de ne plus rien faire rejoint la théorie du désœuvrement développée par Frédéric Pouillaude<sup>170</sup>. Ne rien effectuer sur scène (dé)montre la force de l'improductivité de l'art. On peut d'ailleurs comparer l'expérience de « ne rien faire » sur scène chez Bel à celle qui, en peinture, consiste à « ne plus rien montrer » (chez Rauschenberg par exemple). Confronter le public à l'absence d'œuvre éveille paradoxalement son attention sur les moindres détails de l'œuvre et de son environnement.

---

<sup>170</sup> Pouillaude (2009) reprend ainsi la pensée de Paul Valéry (1957) sur l'inutilité et l'improductivité du mouvement qui définissent la danse (p. 1400) : « Si l'"art" se définit synthétiquement comme le *perfectionnement de l'inutile*, la Danse en constitue alors l'emblème général » (p. 40). Alors que Marx a souligné la « force vitale » du travail en tant que « forces productives de la société », le *travail* de l'art se fonde, au contraire, sur l'absence même d'une nécessité de produire. N'en déplaise à Platon, l'art produit des actions « inutiles ». Et cette inutilité représente son fondement même. Pour Adorno (1989/2004), la fonction de l'art consiste ainsi précisément à ne pas en avoir : « Pour autant qu'il est possible d'assigner une fonction sociale aux œuvres d'art, celle-ci réside dans l'absence de toute fonction » (p. 288). C'est d'ailleurs au sein de cette inutilité fonctionnelle que réside sans doute l'utilité fondamentale de l'art à travers la « vacance » nécessaire de l'esprit.

## Intermède #4 : Performer

*Shirtologie (1997) : Deuxième solo de Frédéric Seguet*

*De nouveau seul sur scène, sous une douche de lumière, le front baissé, tu retires un à un une nouvelle série de t-shirts. Chacun d'entre eux délivre un message textuel : NEXT (appelant le suivant), NEW STYLE, GIRL, BEST GIRL... Se succède une série d'intitulés performatifs. En changeant de t-shirt, tu sembles chercher celui qui te correspondrait le mieux. Non sans poésie, cet effeuillage procède selon une logique de surenchère humoristique qui épluche différentes couches identitaires et culturelles qui recouvrent ton corps dans le champ de la danse. Tu sembles te débarrasser ainsi des mythes qui te collent à la peau : la tyrannie du nouveau (NEXT), l'originalité (NEW STYLE), le féminin (GIRL), la compétitivité (BEST)...*

*Soudain, tu te mets à lire oralement les inscriptions : « FUN, SUN, WAVES, SUMMER... » Puis, suivant un principe de lecture performative identique, tu t'attèles à déchiffrer une partition musicale de Mozart imprimée sur le t-shirt suivant (Une petite musique de nuit). Ensuite, tu mimes avec ton corps une position dessinée sur ton t-shirt. Après ça, tu observes longuement l'illustration d'une figurine qui saute... Selon la même règle de jeu, je m'attends à ce que tu reproduises la même action. Mais tu choisis de passer ton tour en changeant tout simplement de t-shirt. Enfin, sous la mention « DANCE OR DIE », tu commences à danser en reprenant l'air de la célèbre Petite musique de nuit de Mozart décrypté précédemment. Petite danse de boîte de nuit sur une sérénade classique.*

*Avec le t-shirt suivant qui indique « REPLAY », tu réitères la même action, en entonnant le même extrait de Mozart qui, chanté à la note près, agit comme un*

running gag. Tu réinterprètes alors les mêmes mouvements de danse que j'aurais pourtant cru improvisés. Cette répétition me démontre la rigueur de tes gestes. Malgré leur apparente décontraction, aucun mouvement n'est effectué au hasard : ils font partie d'une « chorégraphie ». Ton rôle consiste depuis le début non pas à illustrer mais à performer littéralement chaque t-shirt, c'est-à-dire à le mettre en acte, à l'acter.

Sous l'indication « Shut up and dance ! », tu répètes pour la troisième fois la même partition chorégraphique, cette fois-ci de façon muette. Le silence focalise mon attention sur tes mouvements que je revois pour la troisième fois. J'anticipe tes mouvements car je commence moi-même à connaître ta partition par cœur. Le rythme de ta danse me permet de reconstituer le morceau de Mozart à travers différents moments-clefs comme ton ralenti, l'acmé et, pour finir, l'interruption abrupte de la partition.

Tu termines avec un ultime t-shirt : « Stay cool ». Tu demeures immobile et je perçois sous ton t-shirt le rythme de ta respiration qui s'apaise. Le t-shirt semble s'adresser autant à toi qu'au public. J'ai l'impression de performer moi-même, en tant que spectatrice, l'indication de ton t-shirt. En se déprenant de la danse, ce degré zéro de l'écriture chorégraphique permet la naissance du spectateur.

Long moment de respiration.

(journal de spectatrice, juin 1997)

\*\*\*



## 4. LA NAISSANCE DU SPECTATEUR

### L'expérience de la réception dans *The Show must go on*

*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.* (Duchamp, 1994, p. 247)

Une des questions qui hante l'œuvre de Jérôme Bel (dans Filiberti, 2000, p. 3) concerne la nécessité du spectacle vivant : « Pourquoi le théâtre fonctionne encore 2500 ans après sa naissance ? » Pourquoi le public se déplace encore au théâtre ? Dans quel but ? À quels besoins viennent répondre les arts de la scène à l'heure où les grands récits sont tombés ? De quoi se divertit-on au théâtre alors que le « spectacle » est partout : à la télévision, dans la vie, aux nouvelles, dans le journal, en politique, en sport, etc. ?<sup>171</sup> Au-delà de la question même du spectacle, Bel pose celle du public. Ses créations agissent à ce titre comme une espèce de « méthodologie » qui tente de comprendre l'ontologie du théâtre.

Du degré zéro de l'écriture chorégraphique à la mise en jeu d'un corps brut jusqu'à l'effacement de l'image du danseur, les concepts analysés dans les précédents chapitres tendent tous à privilégier l'appropriation de l'œuvre par le spectateur. *Moins on en montrera, plus le public devra imaginer.* Les spectacles de Bel organisent ainsi les conditions d'émergence de la subjectivité du public, appliquant à la scène les principes théorisés par Barthes (1968) à travers le concept de « la Mort de l'Auteur »<sup>172</sup> qui renverse le mythe de l'écriture :

(...) un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en

---

<sup>171</sup> Cf. *La Société du spectacle* dépeinte par Guy Debord (1967).

<sup>172</sup> Cf. Mythe 1 : Du créateur démiurge à la mort de l'auteur.

contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture. (p. 45)

Il me semble s'engager un phénomène similaire à travers la désactivation du danseur sur scène : la naissance du spectateur doit-elle se payer la mort du danseur ? L'absence chronique du danseur dans la pièce *The Show must go on* créée en 2000 présente un exemple de « désœuvrement » assez radical. Je me pencherai donc dans ce chapitre sur l'expérience esthétique particulière que propose ce spectacle composé à partir d'une compilation de chansons populaires dont les paroles – comme les t-shirts dans *Shirtologie* – dictent entièrement la mise en scène et les actions : « La règle, stricte et ostensiblement prévisible, ouvre en réalité à de nouvelles options dramaturgiques au cours desquelles le spectateur, qui s'habitue peu à peu au jeu, au langage et aux limites de celui-ci, peut être sensible à ses moindres variations » (Etchells, 2002, p. 82). L'enjeu consiste avant tout à faire vivre au public une *expérience* : « Ce sont des spectacles de spectateurs » souligne Yan Ciret (2000, p. 3). J'étudierai donc dans ce chapitre les différents niveaux perceptifs engagés par cette expérience particulière du spectaculaire.

L'analyse de cette pièce s'inspire de la soma-esthétique de Richard Shusterman (2007) pour développer une herméneutique axée sur le corps du spectateur. Cette « philosophie somatique » s'articule sur une « conscience incarnée » qui souligne le rôle et l'importance du corps dans l'expérience esthétique. Constituant non seulement « une dimension essentielle et fondamentale de notre identité », mais aussi « la perspective ou la modalité première de notre rapport au monde », notre conscience corporelle détermine à la fois le seuil de notre réception et l'émergence de notre réflexion par le canal de nos impressions, réactions, sensations et affects

(p. 13). Ce chapitre sera ainsi divisé selon trois axes de perception. Tout d'abord, comment *éprouver* le spectacle sur d'autres modes perceptifs que celui dominant du visuel ? Ensuite, comment *activer* le spectateur selon différentes stratégies dramaturgiques consistant avant tout à le mettre en « état de jeu » ? Enfin, comment ces stratégies réactivent l'*être ensemble* du spectacle ? Sous le prisme de ma propre expérience (soma)esthétique de l'œuvre, je me questionnerai sur « la naissance du spectateur » dans *The Show must go on*.

#### 4.1. Éprouver...

Les lumières de la salle s'éteignent, le spectacle va commencer. Dans le noir, démarre la chanson « Tonight » de Leonard Bernstein, extraite de la comédie musicale West Side Story. D'emblée, me voici plongée dans l'obscurité, rendue quasiment palpable par les paroles de la chanson. Privée de lumière, d'images et de corps, j'imagine Natalie Wood accoudée à son balcon sous les étoiles.

*"Tonight, tonight, it all began tonight..."*

Je ne vois rien et pourtant le spectacle a déjà commencé. La perception prolongée de l'obscurité aiguise mes sens. J'entends, je sens, je perçois la salle comme rarement je ne l'ai ressentie : les souffles, les murmures, la chaleur et même le parfum des gens qui m'entourent me sont perceptibles. D'habitude, l'attention que je porte à l'action scénique m'absorbe au point d'oublier mes voisins. Je m'abstrais alors de la salle pour me plonger littéralement dans le spectacle. Ici, l'absence de protagonistes étire ce moment d'« avant-spectacle » auquel je n'accorde d'habitude qu'assez peu d'importance et qui, pourtant, me prédispose en conditionnant déjà

mon regard. Bien que le plateau ne soit pas encore éclairé, la présence du public vibre dans un remous d'impatience.

Le spectateur de danse souhaite avant tout *éprouver* des sensations. Au cinéma, il est satisfait lorsqu'un film le conduit à pleurer ou à rire aux éclats. Devant un spectacle vivant, il s'attend également à *être touché*. L'œuvre de Bel, à cet égard, explore de nouvelles formes de perceptions : « [The Show must go on] a enthousiasmé les spectateurs, lassés sans doute par les grands spectacles chorégraphiques (ceux encore issus des très périmées années 80) et à la recherche de nouvelles émotions » (Vernay, 2001). Comment s'engagent ces « nouvelles émotions » au sein du dispositif dramaturgique de Jérôme Bel ? Plutôt que d'assister passivement au spectacle, le champ perceptif du public s'étend dans le but de *ressentir* toujours plus.

#### 4.1.1. L'obscurité

En l'absence de danseurs, mon attention se porte davantage sur les paroles de la chanson. Sortie de son contexte cinématographique, cette chanson d'amour résonne étrangement dans l'enceinte du théâtre : « *Tonight, tonight, it all began tonight, I saw you and the world went away. Tonight, tonight, there's only you tonight, what you are, what you do, what you say* »<sup>173</sup>. Assorties au titre de la pièce, ces paroles me semblent définir la notion même de « spectacle »<sup>174</sup>, notamment via

---

<sup>173</sup> « Tout commence ce soir, je t'ai vu et le monde disparaît [le « monde » pourrait sous-entendre ici la réalité, NDA]. Ce soir, il n'y a que toi : ce que tu es, ce que tu fais, ce que tu dis » (Bernstein, 1956, "Tonight", *West Side Story*).

<sup>174</sup> Je choisis d'étudier cette pièce à partir de la notion de « spectacle » qui déborde du champ de la représentation chorégraphique pour englober des enjeux esthétiques et politiques liés à la société

la thématique du regard et de la séduction. Les paroles de la chanson résonnent alors pour moi comme une déclaration d'amour du public au spectacle (ou *vice versa*). Comme si le chorégraphe s'adressait directement au spectateur par le filtre de la chanson. Dans mon imagination, le couple public/spectacle se substitue au légendaire duo d'amoureux de *West Side Story* pour établir les conditions d'émergence du spectacle vivant : le contrat tacite du spectateur face à la représentation. Unis par les liens sacrés du théâtre, aucun des deux ne peut exister sans l'autre. Chacun des deux ayant *besoin* de l'autre. Autrement dit : sans public, pas de spectacle.

À mes oreilles, le serment solennel énoncé par la chanson d'amour de *West Side Story* souligne avec humour la place centrale du spectateur au cœur de la représentation. Dans ce contexte, le regard du spectateur établit les modalités du dispositif spectaculaire en acceptant ou non l'ensemble de règles tacites culturellement instaurées par la tradition occidentale – demeurer assis et respecter le silence –, ainsi que celles proposées par l'artiste dans l'œuvre présentée.

Rien n'est survenu sur scène et pourtant tout peut advenir. Le créateur oriente le regard du spectateur dans l'obscurité par sa mise en scène. Pour Bel, comme pour de nombreux chorégraphes contemporains<sup>175</sup>, la composition de l'œuvre opère selon un exercice de réduction<sup>176</sup> qui permet d'activer l'essence même du théâtre, son centre névralgique, à savoir : l'imaginaire du spectateur. La stratégie du

---

occidentale dont les références culturelles empruntées à l'industrie du divertissement (variété, cinéma, publicité, mode...) aspirent à faire œuvre (et événement) dans un redoutable souci d'efficacité et de rentabilité (notamment du sens).

<sup>175</sup> Je pourrais nommer ici dans des esthétiques très différentes des créateurs tels que Raimund Hoghe, Xavier Le Roy ou Nicolas Cantin.

<sup>176</sup> Cf. 1.2. Réduire la représentation.

chorégraphe tend à fertiliser l'imagination du public en suscitant les conditions de son émergence. Avec l'expérience de l'obscurité, le spectacle n'a de forme que dans mon imaginaire, à travers mes propres attentes.

Toujours dans le noir, la musique s'achève. Le temps s'éprouve, le silence bruisse. Autour de moi, les spectateurs s'agitent. Les impatients attendent la lumière du plateau comme indicateur du « début » du spectacle. Certains soupirent : ils s'ennuient déjà. D'autres rigolent et sifflent. La fébrilité du public est palpable, son impatience commence même à s'exprimer oralement : « quand est-ce que ça commence ? ».

Qu'attend le public au juste ? Cet état d'impatience traduit-il sa hâte de « voir » ? Je m'interroge sur cet état d'impatience latent, propre à la culture contemporaine. Ce désir d'en v(oul)oir toujours davantage agit-il sur les attentes du spectateur de danse ? Cette « soif » de voir, sans doute caractéristique de notre société occidentale, traduit la prédominance du champ visuel dans le spectacle vivant. Qu'arrive-t-il lorsqu'on l'occulte ? Priver le public de la dimension visuelle permet – à condition qu'il accepte de *jouer le jeu* – d'aiguiser son champ perceptif à travers l'expérience sensible.

#### 4.1.2. « Et la lumière fut... »

Une deuxième chanson brise le silence : « Let The Sunshine In » de la comédie musicale *Hair*. Mes yeux s'habituent à l'obscurité et commencent même à deviner le plateau. Alors que je ne percevais rien durant la chanson précédente, désormais je visualise l'espace du plateau et même les pendrillons. Je me rends compte au bout

d'un moment que c'est l'intensité de l'éclairage qui augmente au fur et à mesure du morceau, illustrant le lever du soleil évoqué par la chanson. *Let the sunshine in...* Progressivement, je découvre la scène, entièrement nue : un espace vide. Il s'agit quasiment d'une danse de la lumière puisque sa mise en scène joue sur le mouvement de l'intensité lumineuse. La boîte noire est ici une page blanche à partir de laquelle la construction d'un espace symbolique est possible<sup>177</sup>.

La présence de « corps » sur scène serait-elle nécessaire pour qu'il y ait « danse » ? Cette séquence semble démontrer l'inverse. L'apparition progressive de la lumière constitue déjà un effet spectaculaire en soi, souligné (voire sous-titré) par les paroles de la chanson « Let the sunshine in »... *Et la lumière fut...* J'ai la sensation troublante d'assister à un « commencement » à travers la découverte d'un espace et l'apparition d'un « décor ». La lumière donne littéralement « corps » à l'espace en le révélant. L'espace vide de la scène me confronte à un certain vertige qui nourrit dès à présent mon imagination. Tout peut encore surgir dans cet espace : les danseurs entreranno-ils sur scène un par un, en costumes, en mouvement ? Tout est possible quand l'espace est encore vierge. Il s'agit pour l'instant d'un spectacle sans corps qui rappelle le théâtre sans acteur de Beckett :

Beckett avait compris que le théâtre est une chorégraphie. C'est pourquoi je l'admire. Tout est déjà là. Si je n'étais pas chorégraphe, je m'appellerai un écrivain de scène (*a scene writer*). J'écris avec la lumière, le corps, les costumes, etc. sur le tableau noir de la scène comme un auteur le fait avec de l'encre sur le papier. (Bel, dans Angstrom, 2001)

En étirant l'attente du public, le chorégraphe attise sa curiosité. La condition même du spectacle consiste à *attendre que quelque chose survienne*. Ce « quelque chose »

---

<sup>177</sup> Cf. 1.2.1. La boîte noire comme page blanche.

est de l'ordre d'une apparition. D'une exposition. D'un surgissement. Après avoir plongé le public dans l'obscurité, Bel le met à l'épreuve d'une scène vide. Pour certains, le spectacle n'a pas encore commencé puisqu'il n'y a toujours *rien à voir*, tandis que d'autres, en revanche, sont déjà *dedans*, littéralement absorbés, amusés et séduits par les conditions mêmes du spectacle. L'attente du public, l'apparition de la lumière, l'espace de la boîte noire constituent déjà des événements qui construisent progressivement la dramaturgie du spectacle.

La réception de l'œuvre chorégraphique se déplace vers une expérience théâtrale qui se situe en-deçà du regard à travers un « théâtre des sensations ». La réception se détache du visuel et du verbal pour s'éprouver physiquement et émotionnellement, impliquant le spectateur dans une expérience sensorielle du noir, en lien avec son propre rapport à l'espace et au temps. Le spectacle de danse ne s'appréhende donc pas seulement visuellement, mais par le biais de différents réflexes proprioceptifs. L'œuvre chorégraphique place ainsi le public dans un « état de corps » particulier, notamment par la perception de l'obscurité.

#### **4.1.3. L'attente**

Entre chaque chanson, un « blanc » s'immisce. Le temps que prend le disc-jockey pour changer de disque rythme le spectacle. Ces décrochages instaurent des moments d'attente qui performent la représentation. L'accumulation des disques fait d'ailleurs partie, tout comme la présence du régisseur-DJ placé à vue dans la salle, de la mise en scène. Tel un sablier, la pile de disque s'inverse au fur et à mesure que le temps du spectacle défile. Ce temps imparti entre chaque chanson réactive le



regard (et la conscience) du spectateur en opérant une rupture dans le temps fictif installé par la musique.

Une troisième chanson démarre : « Come Together » des Beatles. La scène demeure vide. Au moment de la phrase titre du morceau, vingt-sept personnes<sup>178</sup> surgissent des coulisses et, respectant scrupuleusement les paroles de la chanson, « arrivent ensemble ». Ils se postent tous à l'avant-scène en demi-cercle, observant les spectateurs qui, sous le coup de la surprise, se sont tus. Cette entrée en nombre contraste avec l'absence installée jusqu'alors pendant huit minutes. L'apparition différée des danseurs décale le regard du public : l'intérêt du spectacle ne réside plus uniquement dans la présence scénique du danseur, mais dans la perception même de l'expérience spectaculaire.

Si, pour certains spectateurs, cette attente semble avoir attisé l'impatience de voir (des corps), chez moi, elle a plutôt aiguisé ma perception. L'expérience de l'obscurité, du temps et de l'espace m'a plongée dans un état d'écoute augmentant ma qualité d'observation. D'une part, je suis plus attentive aux paroles des chansons parce que j'ai entendu « Tonight » dans l'obscurité. D'autre part, j'ai l'impression d'être déjà dans un certain « rythme » : la durée de la chanson déterminant le temps de la performance. Un dispositif dramaturgique est ainsi déjà en place, même si les interprètes n'ont pas encore « agi »<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> N.B. : Le nombre d'interprètes est variable selon les représentations en fonction de leur disponibilité.

<sup>179</sup> Le fait d'avoir vu les précédents spectacles de Bel conditionne certainement mon absence d'attente : je n'attends pas autre chose que ce qui se déroule sous mes yeux.

Pendant toute la durée du morceau, les danseurs restent immobiles sur le plateau. Face au public qui « attend » leur performance, ils semblent assister, en miroir, au spectacle qui se déroule dans la salle<sup>180</sup>. Debout et immobile, le groupe confronte le public telle une bande de danseurs résistant à la tentation du mouvement. Vêtus de tenues quotidiennes, on pourrait même les croire en grève, comme s'ils avaient refusé d'enfiler leur « costume » de danseur. Une partie du public s'ennuie devant ce spectacle sans action : « ça ne bouge pas, c'est lent, c'est ennuyeux ». Cette absence de mouvement résonne comme une provocation assumée :

La provocation, c'était d'avoir vingt-six personnes sur la scène du Théâtre de la ville qui ne font rien. C'est ça que je trouve beau dans la pièce (...). J'aurais pu faire un nombre de possibilités théâtrales chorégraphiques énormes ! Or, non, ils restent à regarder les gens [les spectateurs]. C'est ça qui est le plus intéressant dans la pièce. (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 43)

---

<sup>180</sup> Cf. Intermède #3 : Ne rien faire.

**Figure 4.1** Jérôme Bel. *The Show must go on* (2001)  
 "Come Together" © Mussacchio Laniello



Les interprètes observent paisiblement le public jusqu'à la fin du morceau prolongeant d'autant plus l'attente du spectateur : « La forme subversive [de mon spectacle], c'est son inactivisme (...). Je suis contre l'artiste rédempteur dont on aurait tout à attendre » (Bel, dans Suquet, 2001). Tels des figurants, il s'agit simplement pour les interprètes d'« être » sur scène<sup>181</sup>. Relâchée, immobile et impassible, cette posture typique des spectacles de Jérôme Bel qui contraint à l'inaction induit une certaine forme de vulnérabilité<sup>182</sup>. Finalement, l'interprète n'est-il pas davantage mis à nu lorsqu'il n'a aucun mouvement à exécuter ? Car c'est alors lui qu'on observe, plutôt que le mouvement de son corps. Dans l'immobilité, le danseur ne peut se réfugier dans l'enchaînement complexe des figures, ni s'effacer sous le masque de la concentration et de la virtuosité. Bien qu'immobile, sa

<sup>181</sup> Cf. 3.1.1. « Être là sur le plateau, comme assis dans le salon ».

<sup>182</sup> Je reviendrai sur cette notion de vulnérabilité dans 5.2. L'esthétique de la faille.

présence scénique n'est pourtant pas figée. Comme dans *Shirtologie*, elle est marquée par un certain « naturel » et une absence apparente de jeu, notamment à travers les gestes parasites que les interprètes s'autorisent :

Comme les personnages des *Screen Tests* (1964-1966) de Warhol – assis à ne « rien faire » pendant quatre minutes face à une caméra fixe –, ces performers peuvent bien transpirer, bâiller, sourire, hausser les épaules, avoir le regard fixe, cligner des yeux ou se gratter le cul, cela n'a aucune importance. (Etchells, 2002, p. 84)

En prolongeant l'immobilité des interprètes sur toute la durée de la chanson, Jérôme Bel étire l'attente du public sans produire ni sens, ni mouvement. Geisha Fontaine (2004) analyse cette mise à l'épreuve du spectateur de danse en pointant le changement de paradigme qu'opèrent les œuvres de Bel où le corps est mis en scène de manière anodine, rompant avec la virtuosité attendue, tandis que le sens devient l'enjeu du spectacle. Là où la démarche de Bel se distingue d'une pièce de théâtre, « c'est que le sens n'est ni donné ni encore moins souligné, il est à construire »<sup>183</sup> (p. 106). Qu'éprouvé-je lorsque les corps des danseurs ne font rien ? Plutôt qu'une insatisfaction ou une impatience croissante, je ressens, au contraire, un troublant sentiment d'identification.

Alors que mon voisin soupire parce qu'« il ne se passe décidément rien », l'attente me permet d'observer chaque interprète l'un après l'autre, comme dans la pièce *Satisfyin Lover* de Steve Paxton qui consiste à faire défiler une vingtaine de personnes sur le plateau, trahissant l'infra-théâtralité propre à leur corporéité respective. Assumée ou non, gênée, timide, figée, rapide, hésitante ou au contraire naturelle, tranquille et sereine, chaque marche engage le corps dans l'espace d'une

---

<sup>183</sup> Je souligne.

façon distincte. Il en est de même dans *The Show must go on*. Bien que les interprètes demeurent immobiles, leurs postures diffèrent les unes des autres. Chacun se tient d'une manière qui lui est propre. Debout sur scène dans une multiplicité infinie de postures, exactement comme un groupe d'usagers en train d'attendre le bus.

Ce groupe composé d'hommes et de femmes d'âges différents, de tailles diverses, habillés de vêtements quotidiens, semble constituer un échantillon de la société. Les détails, qui fourmillent à travers les diverses morphologies, les regards, les mimiques et les gestes parasites, individualisent chaque interprète. Chacun affiche un regard singulier : certains sont doux, d'autres plus indifférents. Leur hétérogénéité met en jeu la singularité plutôt que l'uniformité. Leur disparité vestimentaire – chaque soir, chacun porte ses habits du jour – renverse l'uniformité du corps dansant en mettant en scène un corps « quelconque »<sup>184</sup> à travers l'hétérogène. Parce que mon attention n'est pas captivée par l'attraction du mouvement, l'immobilité des interprètes me rend, par sa durée, attentive – voire même sensible – à leur disparité.

#### 4.1.4. L'endurance

Avec le morceau « Let's Dance » de David Bowie, tous les interprètes se mettent à danser au moment du refrain. Le public s'amuse face à ce tableau exutoire qui lui

---

<sup>184</sup> Pour Agamben (1990), l'être quelconque n'est pas indifférent mais *singulier*, il est *tel qu'il est*, dans une exposition pure, et peut même ne pas être : « Quelconque est la figure de la singularité pure. La singularité quelconque n'a pas d'identité, n'est pas déterminée par rapport à un concept, mais elle n'est pas non plus simplement indéterminée ; elle est plutôt déterminée uniquement à travers sa relation à une idée c'est-à-dire à la totalité de ses possibilités » (p. 68).

renvoie le spectacle de sa propre réalité. Des rires hilares retentissent, certains spectateurs battent même le rythme. La contagion du mouvement est radicale : entraîné par la musique, l'assistance remue dans la salle et se prend au jeu. Cependant, à la fin de chaque refrain, les interprètes cessent brusquement de danser afin de reprendre leur attitude impassible jusqu'à ce que le chanteur entonne de nouveau sa fameuse injonction. Le mouvement jubilatoire de la danse crée un impact fort rompant avec l'immobilité qui l'encadre. Cette rupture produit un effet cocasse, tout à la fois drôle et terrifiant : les interprètes incarnent, tels des automates, les paroles de la chanson jusqu'à sa fin. Cette docilité des danseurs renvoie directement à celle, passive, du public dont la patience est mise à l'épreuve. Le parti pris de diffuser les chansons dans leur intégralité éprouve d'autant plus le spectateur à travers l'expérience de la durée. À ce titre, Bel parle de la nécessité « d'endurer » le spectacle :

« [Le spectateur] doit rentrer dans un autre rapport au temps ou sinon il ne se passe rien ; sa réflexion doit être poussée à des limites que, dans le meilleur des cas, il franchit ; sinon, il essaie de mettre fin au spectacle qui se déroule sous ses yeux en insultant les acteurs ou moi-même, ou en montant sur scène ; il peut quitter la salle, ce qui est tout à fait acceptable, afin de regagner le temps du dehors ». (...) La durée subjective du spectacle est fortement déterminée par l'investissement du spectateur dans ce qu'il regarde. (Fontaine, 2004, p. 102)<sup>185</sup>

L'aspect duratif module la perception, au-delà de l'ennui, au-delà de l'agacement, au-delà du simple constat. C'est particulièrement le cas sur la chanson suivante, « I like to move it », qui retentit sur un rythme percutant. Sur ces paroles répétitives, chaque interprète remue une partie de son corps et réitère ce mouvement jusqu'à la fin du morceau : contracter les biceps, secouer ses cheveux, gesticuler les épaules,

---

<sup>185</sup> Je souligne.

basculer le bassin, agiter son pénis à l'air libre, gigoter son pied, ouvrir et fermer la fermeture éclair de son gilet... Durant toute la durée du tableau, les visages des interprètes sont hilares. Volontairement excessifs, ces rictus forcés rappellent le masque de la ballerine gommant l'effort sous un sourire de façade. Sous l'endurance de l'action, ce masque se distord. Bien que certains interprètes ne bougent que la langue ou les yeux, pour tous, la performance s'avère pénible. Sur la durée, l'épreuve physique est telle que la fatigue est visible. Au bout de plusieurs minutes sans répit, le groupe s'épuise sous la répétition d'un même mouvement. À la limite du « supportable », la longueur des séquences soumet le spectateur, comme les coureurs de marathon, à un « mur » : ou il bute dedans et abandonne l'épreuve, ou il franchit ce cap et découvre alors en lui des ressources insoupçonnées.

La performance des interprètes m'éprouve sur sa longueur, tant par le martèlement agressif de la musique que par la dépense physique due à la répétition du mouvement. Déclenchant pourtant le rire au démarrage, elle engage par la suite une série de transformations au niveau de ma perception qui bascule de l'amusement au malaise, en passant par l'interrogation, l'agacement et l'ennui. Sur la durée, je finis par trouver cette scène insoutenable. Les sourires parviennent de moins en moins à masquer la douleur des interprètes. Même ceux qui ne bougent que les yeux ou la langue sont sans aucun doute victimes de crampes ! Cet état d'épuisement confronte le spectateur à l'expérience d'une douleur physique réellement éprouvée. Pourtant, le spectacle *continue* envers et contre tout, malgré la souffrance ostensible des interprètes que le spectateur endure par procuration.

Dans un jeu de sous-entendus sexuels explicites, cette chanson, un classique du genre, scande des mots comme : « nice, sweet, sexy, cute, fantastic, body, make up, energetic ». Sur la durée, les paroles de la chanson prennent un second degré. Le

rapport de séduction décrit dans ce tube populaire peut être mis en parallèle avec le regard du public fasciné par le corps dansant. La dépense physique, en tant que signe (ou preuve) du *travail* engagé par le corps, semble légitimer le fait qu'on assiste à un spectacle de « danse ». Elle semble répondre ironiquement aux injonctions du public qui, dans les séquences précédentes, réclamaient : « Quand est-ce qu'on danse ? »

La force de la représentation tient dans cette transformation, ce glissement du sens et ce changement d'état. Une même action répétée pendant six minutes relève au début du jeu d'enfant, voire de la fumisterie, puis, sur la durée, l'exercice vire à la torture. Un jeu d'enfant qui s'entame comme une blague, mais qui, à force de persévérer, tourne au vinaigre, entre dans une forme de transe, et enfin dans une vision cauchemardesque. Le jeu de l'art tient dans ce renversement de situation qui s'opère à travers l'endurance de l'interprète... du spectateur... de l'œuvre... du temps.

#### 4.2. Activer...

Pour activer le spectateur, il faut désactiver l'acteur (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 13).

Durant les quatre premiers tableaux du *Show must go on*, la construction dramaturgique s'inscrit suivant le degré zéro établi lors des pièces précédentes. L'absence (de lumière, de danseurs, de mouvements, de virtuosité) est un élément fondamental dans l'œuvre du chorégraphe qui stipule créer des spectacles « en creux »<sup>186</sup>. À chaque séquence, un élément se rajoute : l'obscurité, la musique, la

---

<sup>186</sup> « Je ne remplis pas la scène ; je la laisse en creux » (Bel, dans Steinmetz, 2000, p. 18).



lumière, la scène, les interprètes, le mouvement... Et chaque nouvel élément constitue un « événement » qui relance l'attention du spectateur : « La magie de *The Show...* naît de ce que l'artiste me donne le temps et l'espace pour voir, pour m'ennuyer, pour y trouver un intérêt » (Etchells, 2002, p. 84). Ces « creux » (obscurité, vacuité, absence, immobilité, silence...) suscitent sa réaction. Certains spectateurs, irrités ou amusés, ont régulièrement pris d'assaut la scène s'imaginant sans doute que la consigne – par exemple : « Come Together » – s'adressait à eux et que le spectacle, puisque privé d'interprètes, les invite à intervenir.

Toutefois, si Bel déclare vouloir « activer » le spectateur, il ne s'attend pas pour autant à ce que celui-ci intervienne directement dans l'œuvre en franchissant le quatrième mur ! L'activation du spectateur désirée par le chorégraphe s'engage de manière cérébrale sans quitter son siège, ni son statut de « regardeur » : « Si le spectateur n'a pas envie de participer, il risque de s'ennuyer ! Pour moi, c'est le spectateur qui fait le spectacle, c'est lui qui remplit les vides, qui projette. Je ne dis rien, j'organise cette subjectivité » (Bel, dans Filiberti, 1999, p. 26-27). Il s'agit ici de l'émancipation du spectateur telle que définie par Rancière (2008) qui renverse l'idée reçue selon laquelle le regard serait passif. L'appauvrissement du dispositif spectaculaire engage ainsi différentes stratégies dramaturgiques qui activent la réception du public par le sentiment de connivence, le décept, la mémoire et le vide.

#### **4.2.1. Un sentiment de connivence**

Sur « *Ballerina girl* » de Lionel Richie, tous les hommes sortent, tandis que les interprètes féminines se livrent à des enchaînements de danse classique. Cette séquence pourrait satisfaire l'attente des spectateurs si elle n'était pas « parasitée »

de non-danseuses. Certaines exécutent avec maîtrise et application des variations de ballet, quand d'autres réalisent maladroitement des arabesques et des pirouettes. Cette maladresse, qui au début peut sembler risible, bascule rapidement vers une forme de « sincérité », plutôt que dans la parodie. En effet, les interprètes ne « singent » pas le ballet, mais l'incorporent réellement, chacune à sa façon, rendant visibles les failles des unes et des autres.

La mise en danger d'interprètes amateurs dans cette scène suscite (et active) le « spectacle ». D'une part, en impliquant une dose d'imprévisibilité, leur manque de maîtrise attise le nerf fondateur du spectacle vivant basé sur une certaine prise de risque. D'autre part, l'absence de virtuosité, en effaçant l'ego, favorise l'identification du spectateur. La maladresse des interprètes déclenche une sensation d'empathie. Tout comme en littérature, le lecteur se reconnaît à travers un récit<sup>187</sup>, sur scène, la simple présence d'un corps introduit un sentiment de « connivence » avec le spectateur. Il suffit de regarder un corps pour partager intuitivement (et *ressentir*) un état par l'entremise du mouvement, d'une attitude, d'un regard ou d'une simple posture. Qu'il m'impressionne, me séduise, me touche, m'intrigue, me questionne ou m'irrite, je ne suis jamais indifférente face à un corps mis en scène, même immobile ou néophyte. Par le banal, je m'identifie davantage à l'interprète, comme le verbalise ce témoignage d'un abonné publié dans le journal du Théâtre de la Ville (2001) :

---

<sup>187</sup> Barthes (1971) décrit l'effet de « co-existence » que suscite la lecture d'un texte dans lequel le lecteur retrouve des liens avec sa propre vie : « lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté ». Renversant la conception traditionnelle de la littérature comme *mimésis* (la théorie aristotélicienne de la représentation) suivant laquelle l'auteur reproduit la réalité, Barthes avance l'idée d'une « transmigration » du livre dans la vie du lecteur. À travers cette « connivence », l'expérience esthétique engage un dialogue singulier entre l'œuvre et le spectateur qui y trouve un écho à sa vie.

C'est la première fois que je vois un spectacle « miroir », un spectacle de l'intérieur. (...) Rien que des gens sur scène qui nous renvoient à nous-mêmes, avec violence, avec dérision, avec humour. Des mouvements simplissimes, ou même aucun mouvement, et c'est l'espace qui s'ouvre pour que chacun y mette ses propres émotions, ses histoires, ses envies (apparemment, une grande partie du public n'a rien trouvé à y mettre !). Rien que du familier : la musique, les vêtements... Tout nous pousse à penser : mais c'est moi, là, c'est nous... Je peux le faire. Comme une invitation. (p. 3)

Enfin, il est intéressant de constater qu'à partir du moment où un corps est mis en scène, un rapport de séduction s'engage inévitablement vis-à-vis du public. Même si certaines interprètes de « Ballerina Girl » sont néophytes, leur gaucherie mise à nu les rend charmantes. On assiste à une situation similaire quand le DJ monte ensuite sur le plateau pour danser seul sur la chanson « Private Dancer » de Tina Turner. Bien qu'interprétés par des non-danseurs, les soli du DJ et des « ballerines » dégagent un certain érotisme suscité par l'exhibition de leur faille. Bel (dans Alphant, 2002) qualifie cet exercice de monstration à travers la notion de « vénusté » qu'il emprunte à Barthes :

À l'opposé de cette débauche d'affects suintants que le spectateur réclame, Barthes parle de la « vénusté » qu'il définit comme la relation érotique du spectateur à l'acteur, inhérente au théâtre, car, je le cite encore : « le théâtre, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture) donne les corps et non leur représentation ». Cette « vénusté » n'est possible que dans le contexte du théâtre, c'est-à-dire des gens assis dans l'obscurité qui en regardent d'autres agir dans la lumière. Ce phénomène me semble beaucoup plus intéressant que la combustion des sentiments [être « dévoré » par son personnage, « bouillir », brûler et se répandre], par le seul fait que la vénusté décrit un mouvement du spectateur vers l'acteur et non l'inverse... Le spectateur doit payer non pas pour consommer quelque chose mais pour travailler à définir son désir.

Avec ses interprètes non-danseurs aux corps et aux mouvements non formatés par une technique ou une école, Bel produit sur le spectateur un effet d'autant plus troublant que la scène de théâtre représente le lieu de fiction par excellence : « Dans la mise en scène de gens qui ressemblent à tout le monde, Jérôme Bel pose le public face à lui-même » (Boisseau, 2001a). Au-delà de la spectacularisation du banal<sup>188</sup>, l'absence de virtuosité invite le spectateur à s'identifier non plus à un « personnage », mais à la personne qui danse ou qui joue. La posture amodale de l'interprète bâtie depuis *nom donné par l'auteur* (1994) bascule dans *The Show must go on* vers un autre type de performativité qui constitue un nouvel enjeu dans le travail de Bel (2013) : « Malgré les contraintes que j'imposais aux vingt-huit interprètes, il *suintait* quelque chose de chacun d'eux qui m'intéressait beaucoup. Par contre, Frédéric [Seguette], fidèle à ce que nous avons mis tous les deux en place, ne laissait rien passer de sa propre subjectivité et c'était décevant » (p. 42-43). Au lieu de s'effacer, l'état de présence de l'interprète s'affirme non plus comme un vide (une abstraction), mais comme du vivant (donc mouvant). À l'exemple d'un vivarium, le spectacle recrée ainsi, par sa mise en scène, une certaine *impression de réalité*<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Cf. 1.3. L'esthétique du banal.

<sup>189</sup> Je reviendrai sur cette impression de réalité dans le Mythe 5 : Rapprocher l'art de la vie et dans le chapitre 5 : La dramaturgie du vivant.

#### 4.2.2. Le décept

Après avoir tenté, en vain, d'agir sur la réalité sociale dans le sens de l'utopie moderniste, l'artiste punit en quelque sorte le public de son insensibilité, en le décevant (Rochlitz, 1998, p. 383)

Le groupe revient sur scène pour entamer la danse de la macarena tel un rituel collectif : « La troupe entière exécute simplement la danse qui correspond à la chanson – les danseurs font ce qui s'impose, sans invention ni commentaire » (Etchells, 2002, p. 86). Ironiquement, cette référence tirée de la culture populaire renvoie, à travers l'uniformité du mouvement et la synchronicité du groupe, à la tradition du ballet classique qui régent les corps et les ensembles. Reproduite pas à pas telle une manœuvre militaire avec ses changements de direction par quart de tour, cette mise en abyme d'une danse sexuellement connotée mène à une sensation de transe par sa répétition en boucle. Faut-il y *comprendre* quelque chose ? Les danseurs suivent les paroles des chansons, tout comme les gens suivent les mœurs, le consensus, le mouvement de masse. Tout comme l'on se conforme, consciemment ou non, à des codes culturels pré-formatés par la mode, la publicité, le politiquement correct, etc. Serait-ce un simple reflet de la société chargé de souligner l'assujettissement du phénomène du groupe ?

Les mouvements mis en scène par Jérôme Bel, tout comme les *ready-made* exposés par Duchamp, existent en dehors du spectacle : nul besoin d'être danseur, n'importe qui peut les réaliser. Ils sont tirés du quotidien et mis en scène tels quels, détachés de leur contexte habituel. Cependant, « Qu'en est-il du "spectacle" lorsqu'il n'y a, selon les codes en vigueur, plus rien à voir sinon des corps ordinaires investis dans des gestes banals ? » (Suquet, 2001). Pour beaucoup, il s'agit avant tout d'une vaste supercherie : « On frise parfois le canular » (Steinmetz, 2000) ; « C'est un leurre, bien entendu » (Arvers, 2001). La preuve : « Il n'y a rien à voir » (Sirvin, 2001). Le

spectacle fonctionne alors comme « un piège millimétré dans lequel le spectateur ne sait plus exactement ce qu'il est venu chercher au théâtre [...], le sentiment au bout du compte d'être insidieusement manipulé » (Boisseau, 2001a). Bel (dans Steinmetz, 2000) confie d'ailleurs sa fascination envers les œuvres d'art contemporain qui, par leur force subversive, jouent sur cette limite entre l'avant-garde et la fumisterie : « L'art a une puissance énorme et en même temps ce peut être une vaste blague. J'ai toujours aimé les œuvres à cheval entre le génie et la nullité absolue. *La Fontaine* de Duchamp, les monochromes d'Yves Klein... » (p. 18).

Néanmoins, la « magie » du spectacle opère un renversement. Si la danse perd de son éclat, le banal prend une dimension spectaculaire susceptible d'émouvoir le spectateur alors que le même mouvement dans son contexte quotidien ne l'affecterait pas<sup>190</sup>. Il s'agit là encore là d'un exemple de « transfiguration du banal » (Danto, 1989). Danser la macarena sur scène revient à exposer un urinoir dans un musée. Ce geste artistique décontextualise une situation ordinaire en l'exposant sur scène, lui offrant alors un éclairage inattendu. Aussi risibles soient-ils, les mouvements de la macarena deviennent alors une partition chorégraphique d'où surgissent mille et un détails attachés à l'interprétation singulière de chacun.

Dans *The Show must go on*, l'absence du geste dansé suscite une source de déception chez de nombreux spectateurs : « L'expérience est brutale pour qui veut encore voir de "la danse qui danse" » (Vinciguerra, 2007, p. 8). En ne répondant pas à la logique virtuose, le spectacle de Jérôme Bel provoque volontairement le spectateur en opérant selon une stratégie du « décept » (Cauquelin, 1996)<sup>191</sup> :

---

<sup>190</sup> Cf. 1.3.4. La plus-value performative.

<sup>191</sup> Anne Cauquelin précise que cette stratégie ne tend pas tant à provoquer le public qu'à jouer avec les propres limites de l'art : à travers le désir « de décevoir les attentes de la *doxa*, de ruser avec elle,

Quand on vient me voir, j'espère qu'on ne va pas passer un bon moment. Le divertissement est très bien représenté dans le champ des médias. Je préfère œuvrer de manière plus réflexive. Je tente de provoquer une expérience de scène. C'est-à-dire quelque chose qui se vit, qui sort de la routine. (Bel, dans Steinmetz, 2000, p. 18)

« L'art déceptif », tel que le définit le critique d'art Laurent Goumarre (1998), consiste à impliquer le spectateur dans un positionnement différent face à l'œuvre, par une participation « active » qui n'induit pas forcément une action physique, mais avant tout une activité cérébrale : « L'art déceptif serait un art dynamique à l'adresse du spectateur, non pas dans une volonté de mettre en échec la critique ou de dénier le jugement, mais de problématiser sa place dictée par ses attentes » (p. 47). Lorsque son désir demeure insatisfait, le spectateur prend davantage de place au cœur du dispositif chorégraphique : « coincé entre le spectacle d'un état de corps déceptif et le fantasme d'un corps qui jouit de la danse (...), il devient dès lors l'enjeu de la pièce, s'il n'en est pas le sujet » (p. 50).

Cette « expérience de scène » basée sur le décept opère toutefois une surprise et donc une certaine « satisfaction » pour un public blasé par la surenchère spectaculaire et qui aspire à découvrir *autre chose*. Parallèlement à l'intégration des pratiques performatives dans le champ chorégraphique, l'horizon d'attente a évolué pour accueillir l'inattendu<sup>192</sup>. Le public aspire dorénavant à être déboussolé. Dans la société occidentale et capitaliste où tout besoin est voué à être immédiatement comblé (faim, soif, santé, plaisir, désir...), le spectateur chercherait-il désormais à

---

de lui faire des propositions quasi inacceptables, histoire de voir jusqu'où elle peut aller (...) c'est à l'art tel qu'il est encore sujet de croyances que les artistes s'attaquent ». (p. 106)

<sup>192</sup> Chantal Pontbriand (1998) soulignait d'ailleurs à propos du nouvel horizon d'attente développé par le champ de la performance : « L'inattendu n'est-il pas le moteur de la société actuelle ? Et notre position, celle d'être en attente de l'inattendu, de l'exceptionnel » (p. 69-70).

être déçu ? L'expérience du décept ferait ainsi désormais partie d'une doxa chorégraphique qui nourrit l'utopie de ne pas dominer le spectateur :

Au creux de cette nouvelle utopie, le désir naît d'expérimenter les principes d'une culture démocratique envisagée, non sur un plan général vantant l'hégémonie du goût et le plaisir conformiste des masses, mais sur la base d'une micro-expérience singulière vécue dans l'instant de la présentation d'une œuvre. (Huesca, 2010, p. 67)

En provoquant l'insatisfaction, le décept questionne les attentes du public face aux normes de la représentation. Cherchant à décevoir les attentes du spectateur plutôt qu'à les satisfaire, cette stratégie du décept s'inscrit comme un « projet subversif s'il en est à l'heure du zéro défaut, de la réassurance et autres "satisfait ou remboursé" » (Goumarre, 1998, p. 47). Bien que transgressive, l'insoumission du décept aux codes du spectaculaire devient une « valeur » esthétique pour un public qui fuit le divertissement et les formes d'art consensuelles. À propos du *Show must go on*, une abonnée écrit dans le journal du Théâtre de la Ville (2001) : « Pas de virtuoses de la danse en pleine action, pas de musique inconnue ou "bizarre" qui détourne l'attention, aucun décor ou costume pour faire diversion » (p. 3). Cette simplicité est source de nouvelles émotions pour un public ravi d'assister au spectacle de l'ordinaire et du « vivant ».

#### 4.2.3. La mémoire

La voix de Nick Cave entonne « Into my arms » et les interprètes déambulent sur le plateau comme une foule d'anonymes se croisant dans la ville. Puis, ils s'étreignent deux par deux au moment du refrain « *guide you into my arms* ». Voir des gens se serrer dans leurs bras. Au-delà de la simplicité de l'action – et bien que celle-ci soit



exécutée sans empathie –, il est curieux de constater combien l'étreinte déclenche l'affect. Serait-ce l'effet de la musique ? La signification des paroles ? Ou tout simplement l'effet des neurones miroir ? J'ai beau trouver la scène profondément ridicule, je suis troublée de voir ces gens se serrer dans les bras. L'étreinte provoquerait-elle une réaction kinesthésique universelle ?

**Figure 4.2** Jérôme Bel. *The Show must go on* (2001)  
 "Into My Arms" © Mussacchio Laniello



S'enchaîne alors, dans un *crescendo* mélodramatique, la chanson « My Heart Will Go On » de Céline Dion, sur laquelle, toujours deux par deux, les interprètes transposent par mimétisme la scène iconique tirée du film *Titanic* : lorsque sur la proue du bateau, le duo amoureux regarde à l'horizon et ouvre les bras comme s'il s'envolait au-dessus des flots. Tandis que l'un bascule en avant les bras à l'horizontale, son partenaire, placé derrière, le retient par la taille par un jeu de contrepoids. Au ralenti, les couples de danseurs tournent maladroitement sur eux-mêmes dans cette position de contrepoids, reflétant la rotation de la caméra lors de l'illustre séquence cinématographique réalisée par James Cameron. À la fin de la

chanson, le plateau de scène sombre tel un navire grâce à un système de chausse-trappe. À son bord, tous les danseurs disparaissent dans le sous-sol du théâtre.

**Figure 4.3** Jérôme Bel. *The Show must go on* (2001)  
« My Heart Will Go On » © eSeL.at



Comment puis-je avoir la chair de poule et les larmes aux yeux devant une séquence singée du film *Titanic* sur la chanson de Céline Dion alors que ni le film, ni la chanson ne me touchent par ailleurs ? Bien qu'ironiques et décalées, ces séquences induisent une charge émotive : « On rit de son propre trouble sur des refrains bêtes comme chou qui nous ont fait pleurer des rivières » (Boisseau, 2001a). L'impassibilité des visages des interprètes n'ajoute aucune marque de dramatisation, aucune connotation, aucun pathos, mais confère néanmoins aux mouvements un air grave et sérieux : « L'absence de passion dans cette action [est] l'écran idéal sur lequel

projeter ses propres émotions » (Etchells, 2002, p. 86). L'absence d'affect face au mouvement permet au sens de se déployer :

Tout élément dramatique est exclu de la scène ; tout ce qui ressort du domaine théâtral est confié aux chanteurs et à leurs chansons – donc à des ardeurs, narrations et mélodrames préenregistrés. (...) L'uniformité de la ligne, la placidité des acteurs (...), la lenteur des changements dans la pièce et la simplicité des mouvements, tout cela dissimule (ou plutôt, produit) une profusion de détails vivants, stupéfiants. (Etchells, 2002, p. 84)

L'utilisation des chansons populaires permet d'activer la mémoire du spectateur par le biais de références communes : « Ce sont des produits que des strates de significations et d'interprétations accumulées – tant culturelles que (pour la plupart des gens) personnelles – ont d'ores et déjà bien patinés » (Etchells, 2002, p. 85). La ligne dramaturgique du *Show must go on* se construit à travers l'interprétation de « hits » musicaux partagés par la majorité du public. Le spectacle emprunte ainsi à la culture populaire l'objectif de « frapper » littéralement le spectateur par des recettes efficaces, telles des histoires d'amour et de peine touchant à des émotions universellement partagées (l'amour, la mort, la guerre, l'espoir d'un monde meilleur, la communauté...) <sup>193</sup>.

La puissance d'une chanson populaire consiste à évoquer chez le spectateur une banque de souvenirs potentiellement reliés à des rencontres amoureuses, des périodes de vie telle que l'adolescence, des expériences esthétiques (liées à des

---

<sup>193</sup> Une citation de Fanny Ardant, tirée du film *La Femme d'à côté* de François Truffaut, introduit d'ailleurs le programme du spectacle : « Plus [les chansons] sont bêtes plus elles disent la vérité [...]. Elles disent ne me quitte pas ou ton absence a brisé ma vie ou je suis une maison vide sans toi ou laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre ou bien sans amour on n'est rien du tout » (*The Show must go on*, programme du Théâtre de la Ville, janvier 2001).

films ou à des musiques) ou d'autres événements marqués d'une certaine émotivité : « La musique parle de simples sentiments et chaque spectateur a une mémoire associée à elle. C'était une partie de ma stratégie : que les expériences du public devaient être incorporées à la mienne » (Bel, dans Angström, 2001). Les chansons opèrent des *stimuli* qui, en rappelant des moments de vie singuliers, renforcent le sentiment de connivence du spectateur à travers la mémoire collective.

Pour ma part, l'émotion distillée par cette chanson a surgi d'une interprétation à la fois très libre et très personnelle du naufrage que j'ai perçu comme une métaphore de la culture sombrant sous les vagues déferlantes de l'entreprise du divertissement populaire dont font partie et le film *Titanic* et la chanteuse Céline Dion. Bien que j'ignore s'il s'agit là d'un réel sentiment de connivence avec le chorégraphe, sa simple possibilité excite un sentiment troublant de complicité.

Ce fil dramaturgique se poursuit quand, depuis le sous-sol du théâtre, les interprètes chantent « Yellow submarine » des Beatles, tandis qu'une lueur jaune émane de la trappe laissée béante<sup>194</sup>. J'y lis alors une métaphore de la culture *underground* et de sa survivance, renvoyant au titre même du spectacle, la formule « The Show must go on », valable pour le travail de l'art, qu'il soit souterrain, hors des sentiers battus, invisible – les interprètes ont d'ailleurs disparu pour cette séquence –, rebelle ou élitiste. D'une certaine façon, l'art s'inscrit comme une forme de résistance. Transfigurer des chansons populaires à travers le jeu de l'art contemporain consiste à les décontextualiser de leur sens et usage initial : « *The Show must go on*, dans son

---

<sup>194</sup> Quand certains plateaux n'ont pas de trappe, le groupe sort par le rideau du fond et chante la chanson depuis une petite pièce en coulisses. Parfois, les interprètes descendent un par un par une petite trappe.

titre même tente de reprendre le spectacle à l'ennemi, s'approprie ses armes, cherche à les retourner contre le système » (Vinciguerra, 2007, p. 8).

#### 4.2.4. Le vide

Alors que le public est de nouveau plongé dans l'obscurité, une chanson démarre : « Hello darkness, my old friend... » Cette phrase déclenche les rires dans la salle. Le morceau continue jusqu'au refrain, puis s'interrompt juste après la première occurrence de la phrase titre de cette célèbre chanson interprétée par Simon et Garfunkel : « The Sound of silence ». Cette suspension du son dédouble la sensation de néant suscitée par l'obscurité pour illustrer, de manière littérale, les paroles de la chanson en offrant au public une expérience concrète du silence. Le disc-jockey intervient à chaque fois que cette phrase réapparaît dans la chanson afin de la rendre audible aux spectateurs. Seuls les mots « the sound of silence » interrompent régulièrement le silence « comme pour étiqueter le vide qui précède et celui qui va suivre » (Etchells, 2002, p. 89). Cette mise en scène du silence démontre que celui-ci n'est pas un néant, mais un vide essentiel pour activer la sensation : « un intervalle ouvert, (...) un espace de disponibilité offrant un champ de possibles » (Roux, 2007, p. 82).

En rendant les auditeurs sensibles aux sons de la salle, cette expérience perceptive du silence rappelle la pièce 4'33 (1952) de John Cage : « [David Tudor assis au piano] bougea les bras en silence à trois reprises, laissant aux spectateurs le soin de comprendre que tout ce qu'ils entendaient durant ce laps de temps était de la musique » (Roux, 2007, p. 24). En effet, « il ne peut pas ne rien se passer au théâtre, c'est impossible. (...) Tant qu'il y a des gens, il se passe quelque chose » (Bel, dans

Wavelet, 2005, p. 13). Même en ôtant le mouvement, la lumière ou la présence des danseurs, l'espace de la représentation n'est jamais « vide » : « Il en va de Jérôme Bel comme de Samuel Beckett. Impossible de faire mourir la conscience » (Siegmund, 1999, p. 53). Le jeu de la représentation transforme le désœuvrement en force productive de l'imaginaire.

Ce silence brutal a suscité chez moi une troublante sensation de l'espace. Engloutie dans l'obscurité de la salle, cette expérience perceptive m'a profondément émue : alors que nous venons au théâtre pour *voir* des spectacles qui remplissent l'espace de mouvement et de sens, nous nous retrouvons ici réunis dans l'obscurité et le silence à percevoir le grouillement de nos corps vivants. Privée de la dimension visuelle, ma réception, de l'ordre de la « soma-esthétique » de Richard Shusterman, se prolonge à travers la conscience aiguë de mon propre corps de spectatrice.

It's because the actors have left the stage, and therefore nothing is happening on stage that the spectator is faced with his own oddness, that is to say, a voyeur with nothing left to see ! It is at this price, the disappearance of the actor, that the audience can become aware of its role (Bel, dans Lepecki, 2012, p.75-76)

Généralement, les spectateurs reconstituent *a capella* les couplets de la chanson comme s'il s'agissait d'un karaoké, remplaçant l'invitation à percevoir le silence par une invitation à agir (et s'applaudissant dès l'arrivée du refrain lorsqu'ils parviennent à respecter le *tempo* de la musique)<sup>195</sup>. Il est intéressant de constater que le public choisit de combler ce vide (et donc de l'annuler) plutôt que de l'éprouver. Pourquoi ne pas simplement écouter le silence ? La sensation du vide semble-t-elle insupportable dans une culture axée sur le plein ? Cette séquence devient ainsi

---

<sup>195</sup> Les réactions du public constituent pour de nombreux critiques le principal intérêt de la pièce, leur attention et curiosité se focalisant davantage sur ce qui se joue dans les gradins que ce qui (ne) se joue (pas) sur scène.

l'exutoire d'un public qui ne se contente plus d'être silencieux et immobile, mais cherche par tous les moyens à sortir de sa position passive :

Le spectateur – régulièrement « abandonné » par le spectacle sur scène (il n'y a plus de danseurs, et parfois même ni lumière ni musique) – n'a guère d'autre choix que de se regarder lui-même ou de jeter un œil sur ses voisins, de penser en silence ou de tenter de trouver quelque distraction. Ces déserts de signification (...) deviennent, dans la déclinaison architecturale du spectacle, une croissante série de défis, puis, en dernière analyse, de dons, surtout destinés au spectateur, à son rôle et aux attentes qui sont les siennes. (Etchells, 2002, p. 88)

En l'absence de danseur, le public se sentant au centre du dispositif spectaculaire, s' imagine que c'est à lui d'agir et de prendre le relais en performant lui-même les paroles des chansons. C'est là qu'un malentendu s'imisce : suffit-il de chanter les paroles de Paul Simon pour « performer » le silence ? Le « code » de Bel (dans Wavelet, 2005) semble plus littéral : « C'était catastrophique que les gens hurlent dans la salle alors que je voulais [...] le silence » (p. 42). Le chorégraphe a rarement obtenu ce moment collectif de silence qui ressemble à un temps de recueillement. Bel relate ici l'exemple vécu à New York :

À New York, [...] plusieurs centaines de personnes sont restées dans le silence ensemble pendant plusieurs minutes et c'était bouleversant. Ça ressemble à une église mais ce n'est pas une église. On arrive à ce même état de concentration et de « spiritualité » (au sens d'esprit), de recueillement, de créer une communauté vers une intériorité plutôt qu'une communauté hurlante se prouvant qu'on est ensemble. (p. 43)<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> On peut imaginer que suite aux attentats du 11 septembre 2001, le titre de l'œuvre résonne d'une manière toute particulière dans l'esprit des New-Yorkais.



Que le silence soit respecté ou non, cette séquence dans l'obscurité plonge le public dans une expérience singulière d'un « être ensemble » : « Avec "The Sound of Silence", [dans] le silence, [il n'y a] plus rien à voir, plus rien à entendre. Que reste-t-il ? Il reste un millier de personnes dans une salle, et ce n'est pas rien ! » (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 13).

Plutôt que d'envisager le spectacle comme un plein, considérons-le comme une béance. Cela nécessite un lâcher prise sur notre impatience et notre désir absolu de voir pour laisser notre imaginaire traverser les failles du temps, errer et opérer librement. Plutôt que de contempler l'œuvre, pénétrons-la en investissant ses cavités.

#### 4.3. Être ensemble

La salle est encore plongée dans le noir avec la chanson « Imagine » de John Lennon. Privé de lumière (et de danseurs) comme au tout début du spectacle, le public ne peut qu'*imaginer*, comme le suggère la chanson, ce que serait le monde en l'absence de frontière, de religion et de conventions. Et, pourquoi pas, ce que deviendraient l'art et le spectacle dans ces conditions ? L'absence du danseur, ajoutée à l'absence d'image, rend les paroles de la chanson d'autant plus prégnantes. Ce pouvoir de l'imagination est sans doute la condition même de l'art.

La perception du frémissement de la salle et du public me plonge dans l'expérience d'être ensemble que provoque tout spectacle vivant. Dans le public, nombre de spectateurs brandissent des briquets allumés dans l'obscurité, comme lors d'un concert de rock. La mise en scène de ce geste appartient au public qui assiste alors au spectacle de sa propre communion. Utopique, la chanson de John Lennon



résonne comme un hymne fédérateur entonné en chœur, telle une prière collective. Le public partage une expérience collective d'absence (Siegmond, 2003). La présence de danseurs sur scène occulterait en partie l'écoute de la chanson.

S'appuyant sur Mallarmé, Pouillaude (2009) rappelle que le spectacle vivant constitue un rituel à travers « l'expérience du commun » (p. 106-107)<sup>197</sup>. Cet « être ensemble » du spectacle propose un espace et un temps communs. La tendance performative des chorégraphes actuels renforce cette idée en assumant l'œuvre comme « un temps de partage ». Le spectacle devient dès lors une invitation à expérimenter le désir d'être « un peu "nus" ensemble » (Roux, 2007, p. 200). Plutôt que de donner au public l'occasion de s'évader, ce type de spectacle permet davantage d'éprouver (et goûter) le temps par une expérience sensible et collective<sup>198</sup>.

#### 4.3.1. Un champ relationnel : le jeu de l'art

Avec la chanson « La vie en rose » d'Edith Piaf, des projecteurs roses illuminent la scène vide, ainsi que la salle. Les spectateurs se retournent, s'observent les uns les autres, amusés et intrigués. Le public « voyeur » scrute ce qui se passe dans la salle, avide qu'un événement s'y déroule. Ce jeu de lumière semble adoucir l'humeur du public par un simple procédé lumineux, même si cette séquence demeure peut-être avant tout fortement *teintée* par la chanson elle-même.

---

<sup>197</sup> Cf. Mythe 3 : Du culte du spectacle à sa déconstruction.

<sup>198</sup> Il est d'ailleurs curieux de souligner le paradoxe suivant : si historiquement, le spectacle a souvent permis de divertir des vies monotones à travers une série d'actions virtuoses, il semblerait qu'aujourd'hui, alors que le public jongle lui-même entre moult activités tant professionnelles que privées, le « spectacle » lui permette désormais de se (re)poser.

L'œuvre présente un espace « relationnel » incluant le spectateur dans sa dynamique d'échanges. Huesca (2010) cite ainsi Louis Jovet qui parlait d'un « champ magnétique » entre l'acteur et son public (p. 94). Le chorégraphe québécois Benoît Lachambre (dans Coutau, 2003) décrit cet espace relationnel qui se tisse dans le cadre d'un spectacle de danse une dynamique de rapports :

« L'autre, le spectateur, danse tout autant que moi », argumente-t-il (...). Manière de souligner que le spectateur n'en est plus un, du moins pas dans le sens passif du terme, ni un corps ni un esprit enfoncé confortablement dans son fauteuil. Non : « L'autre qui me regarde est une conscience, à laquelle je m'adresse tout autant qu'elle s'adresse à moi ». Et c'est ce mouvement de va-et-vient entre le performer et son public qui est la danse.

À travers la représentation, l'artiste et le spectateur partagent un espace symbolique. Cette aire de jeu qui se soustrait à la réalité et dans laquelle le spectateur prend une part créative, pourrait correspondre à ce que le psychanalyste Winnicott (1975) nomme un « espace transitionnel » : « L'existence expérientielle de l'homme s'édifie sur la base du jeu » (p. 126). L'expérience de l'art induit cette dimension à la fois ludique et imaginaire du jeu en proposant au public un dispositif singulier. À la croisée entre le réel et l'espace intime, la représentation instaure un espace potentiel et symbolique où tout est possible. Le spectacle chorégraphique est une œuvre ouverte<sup>199</sup> à partir de laquelle chaque spectateur édifie sa propre interprétation : « L'œuvre doit faire écho à l'expérience du spectateur afin d'être reconduite, revisitée et investie de sens pour lui. L'attitude performative est le reflet du déplacement de l'intérêt de l'objet vers la relation esthétique » (Roux, 2007,

---

<sup>199</sup> En littérature, Umberto Eco (1965) parle d'« œuvres ouvertes » à propos de romans qui impliquent le rôle actif du lecteur dont la coopération fait partie intégrante de la stratégie mise en place par l'auteur.

p. 104). Cet espace parallèle proposé par le jeu de l'art constitue une « hétérotopie » telle que définie par Foucault (1994, p. 757) au sens d'un « espace autre » qui, bien que réel (le lieu de la représentation), s'inscrit dans l'imaginaire (cabane d'enfant, théâtre, etc.). Organisés à l'intérieur même de la société, ces lieux – comme les cimetières, les lieux de culte, les asiles ou les prisons – sont régis par des règles spécifiques qui offrent une expérience particulière du temps, une suspension, une « hétérochronie », en rupture avec le temps réel. De cette fonction hétérotopique surgissent des territoires utopiques (sans lieu réel, des non lieux – *u-topos*). Le spectacle incarne à ce titre la localisation physique d'un espace de fiction, d'illusion ou encore d'une *abstraction* créée par l'œuvre et éprouvée par une communauté réunie.

#### 4.3.2. Le partage du sensible

Les interprètes reviennent sur scène munis de lecteurs et d'écouteurs individuels. Éparpillés sur le plateau, chacun écoute un morceau en solitaire. Concentrés sur l'écoute, les regards se ferment désormais. Le silence est régulièrement interrompu par les interprètes qui chantent les refrains des chansons qu'ils écoutent. Une cacophonie s'organise alors dans laquelle déferlent de nombreuses phrases commençant par « je » selon les chansons écoutées : « I can't get no satisfaction », « I'm too sexy », « I am a woman in love », « I want your sex » ou encore « I'm gonna live forever », le refrain exalté de la comédie musicale *Fame*. Seul un groupe partage un même lecteur, relié à plusieurs écouteurs, et chante : « We are the world ».

Tous les spectateurs ont déjà entendu ces tubes notoires à la radio, chez soi ou dans des endroits publics. Par ces chansons qui renvoient à des hymnes communautaires

et humanitaires tels que « Imagine » et « We are the world », à des danses populaires telle que la macarena ou encore au film culte *Titanic*, ce n'est pas tant le spectacle de notre société qui est mis en scène plein d'ironie que celui de notre propre vulnérabilité. Quoi qu'il arrive et quels que soient les drames vécus, du naufrage du Titanic jusqu'à l'écroulement du World Trade Center, en passant par la famine du tiers-monde, *the show must go on*. Envers et contre tout. Le spectacle apparaît comme une forme d'improductivité nécessaire en tant que lieu de communion, d'échange et de résistance. Si « le spectacle doit continuer », c'est précisément pour maintenir, malgré la fin des croyances et des utopies, malgré la crise de l'art contemporain, ce partage du sensible que constitue l'œuvre d'art en réunissant le public en tant que communauté.

Par ses titres fédérateurs, *The Show must go on* brosse les formes de communautarisme activées par les danses et musiques populaires. Ces tubes musicaux pointent certains mythes de la société occidentale : l'amour, la libération sexuelle, la solidarité, l'humanitaire... Dans *The Show must go on*, Bel (dans Steinmetz, 2000) ne cherche pas à caricaturer (ou dénoncer) la culture populaire, mais à montrer la sensibilité qui en émanent : « La grâce en général (...) m'intéresse peu, mais parvenir à saisir la grâce de tel ou tel geste, voilà ce qui me captive. (...) Je tente de capter (...) ce qu'elle canalise en nous de climats, de réflexions ». Si certains spectateurs sortent de la salle frustrés, d'autres, en revanche, s'avouent troublés pour la première fois de leur vie par un spectacle de danse contemporaine (Théâtre de la Ville, 2001) : « Jérôme Bel m'a donné ce que j'attends de tout spectacle : la surprise, l'émotion, l'humour, une forme de partage » (p. 3).

On peut s'interroger sur cette émotion esthétique d'un nouvel ordre : être touché, voire même bouleversé, par une chanson populaire ou par un interprète qui nous

ressemble ou nous rappelle quelqu'un. L'émotion surgit de cette notion de « partage du sensible » que Rancière (2004) définit par une « redistribution des places et des identités » (p. 38). Par l'entremise des références populaires, des mouvements quotidiens et des corps ordinaires, le public est considéré sur un pied d'égalité : « Littéralement, tout le monde peut faire ce que font les performers. En essayant de ne pas dominer les spectateurs, Bel ouvre un espace de négociation avec eux. C'est notre spectacle, parce que nous y sommes déjà culturellement inscrits » (Sigmund, 2003, p. 330-331)<sup>200</sup>. *The Show must go on* aménage ainsi un espace de jeu que le spectateur s'approprie à travers son rapport affectif à la culture populaire et à son inconscient collectif.

#### 4.3.3. Le regard comme figure du pouvoir

Les interprètes réapparaissent sur scène un à un sur la chanson « Every Breath You Take » du groupe Police. Assumant une confrontation directe avec le public, ils forment une ligne en avant-scène et observent placidement les spectateurs. Cette fois, le public, également éclairé par les projecteurs, semble surveillé par les interprètes qui ne les quittent pas des yeux : « Every breath you take, every move you make / Every bond you break, every step you take / I'll be watching you... »<sup>201</sup> Cette « esthétique de la posture » (Goumarre, 2002), devenue un postulat dans la plupart des œuvres performatives – de La Ribot à Gilles Jobin, en passant par Alain Buffard, Marco Berettini et Raimund Hoghe –, apparaît dans toutes les pièces de Bel

---

<sup>200</sup> Je souligne.

<sup>201</sup> Je traduis : « Chaque respiration que tu prends, chaque mouvement que tu fais, chacun de tes écarts, chacun de tes pas, je les regarderai... »

au point de représenter sa signature<sup>202</sup>. La version collective de cette posture crée une mise en abyme du regard que Tim Etchells (1999) soulignait déjà dans *Shirtologie* :

C'est le genre de moment qui se produit souvent dans les créations de la fin du vingtième siècle – une structure théâtrale qui privilégie le groupe plutôt que l'interprète en solo ou la star – la démocratie vide et conflictuelle de l'« alignement », le moment où la scène ressemble le plus à la salle. Utilisés par Jan Fabre ou Pina Bausch, Peter Handke ou The Living Theatre, des alignements de ce genre ont tout représenté, qu'il s'agisse de postures révolutionnaires ou de pauses cigarette sculpturales – mais dans les mains de Jérôme Bel, l'alignement revêt une nouvelle fragilité. Les interprètes, habillés, présentent une sorte de nudité, de présence, de vulnérabilité et de malaise. Les spectateurs sont eux aussi mal à l'aise, plus inquiets qu'accusés, en raison de l'éthique de leur regard fixe. (p. 213)

Différents niveaux de perception émergent de cette confrontation du regard. Tout d'abord, une prise de conscience de l'état de voyeur : « faire que le spectateur soit conscient de ce simple fait qu'il est spectateur. Il ne faut pas qu'il l'oublie. Il ne faut pas qu'il s'oublie » (Bel, 2013, p. 102). Il s'agit de réintroduire « le paradigme du regard porté sur le corps dansant comme partie intégrante de la danse » (Siegmond, 2003, p. 325) : en effet, « nous sommes amenés à prendre conscience du fait que nous regardons. Nous voilà placés face à nos attentes vis-à-vis du théâtre. (...) nous prenons conscience que nous faisons partie du spectacle » (p. 328)<sup>203</sup>. Ce jeu de regard se poursuit avec la chanson suivante : « I Want Your Sex » de George

---

<sup>202</sup> Le chorégraphe se cite lui-même dans *Le Dernier spectacle* à travers un interprète observant le public après avoir déclaré : « Je suis Jérôme Bel » (cf. chapitre 3). Cette posture est encore assumée dans *Disabled Theater* (2013) où chaque interprète vient, l'un après l'autre, se confronter une minute debout face au public.

<sup>203</sup> Je souligne.

Michael. Les regards des interprètes s'affirment alors et des sourires s'affichent transgressant ainsi le quatrième mur qui les sépare traditionnellement du spectateur. Le désir de « regarder » est poussé à son comble avec cette chanson interrogeant directement le désir de « plaire » au public :

La réciprocité du regard dans ces instants est un puissant transfert (et partage) du pouvoir qui voit les danseurs affirmer qu'eux aussi peuvent diriger leurs regards à leur gré, qu'eux aussi connaissent des fascinations, des moments d'ennui, d'inattention et que notre observation doit se savoir (...) elle-même objet d'observation. (Etchells, 2002, p. 89)

Regarder des gens regarder des spectateurs, regarder les spectateurs réagir, regarder comment les interprètes se tiennent sur scène (posture relâchée, décontractée, ou au contraire timide, mal à l'aise, tendue, mal assumée...). N'est-ce qu'une projection du public, lui-même gêné, amusé ou agacé par cette scène qui reflète son propre regard ? Si, pour le chorégraphe, le public est nécessaire au spectacle et doit être « actif », ce n'est pas en tant qu'acteur, mais plutôt comme activateur de sens.

Les spectacles de Jérôme Bel sont conçus spécifiquement pour des théâtres à l'italienne, instaurant un rapport scène/salle classique. En imposant le silence au public, cette convention induit une domination de l'artiste. Or, dès que le quatrième mur s'estompe, notamment par l'effacement des marqueurs du spectacle, le public accède à un certain espace de liberté. Le spectateur prend alors d'assaut l'espace performatif pour manifester sa présence à travers son indignation, sa jubilation, sa rumeur, sa fureur, son cynisme, par l'imitation des danseurs, le chant, les cris, la prise de parole, voire même le passage à l'acte qui consiste à monter sur scène :

Je donne dans ce spectacle un espace énorme pour le spectateur. C'est pour ça qu'au Théâtre de la ville, ils ont pris le pouvoir. (...) si tu ne domines pas le public, il essaie de te tuer immédiatement. (...) on a souvent [eu] vingt personnes qui ont envahi le plateau. (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 43)

Cette déclaration révèle toute la contradiction qui subsiste entre l'aspiration de considérer le public sur un pied d'égalité et le désir qu'il « comprenne » impliquant de diriger son regard. C'est tout le paradoxe entre le rêve utopique de l'artiste qui souhaite offrir à son public une certaine liberté et sa crainte de voir son œuvre incomprise, voire profanée. Dans cette entreprise de désacralisation, il demeure une résistance ultime qui concerne la légitimité de l'artiste sur son œuvre : ses intentions doivent-elles être respectées ? Jusqu'où le public peut-il intervenir dans l'œuvre ? Quelle est la limite infranchissable ? L'espace accordé au spectateur engage nécessairement un bras de fer entre le créateur et son public. Si l'artiste envisageait vraiment le spectateur sur un pied d'égalité, alors il devrait accepter la moindre de ses interventions, non pas comme une incompréhension ou un échec, mais comme une part de co-création. Or, force est de constater que dans le vaste jeu de l'art, les dés sont souvent pipés...

Si Bel aspire à activer son public, il ne l'invite pas pour autant à *agir*. Bien que certains spectateurs interprètent les « vides » comme des invitations, ceux qui tentent de grimper sur scène se font refouler par un service d'ordre (Boisseau, 2001a). Le spectacle ne cherche pas à détruire les codes qui le fondent, mais à en questionner les mécanismes au risque de provoquer des malentendus. Bien que Bel tente de placer le public à égalité avec le danseur, certains spectateurs se sentent au contraire « agressés » par le fait d'être observés. C'est le cas de cette spectatrice qui m'a confié :



Je déteste cette scène car je n'aime pas qu'on me regarde. Le public est éclairé et on le regarde. En tant que spectatrice, ça me met très mal à l'aise. Quand je viens voir un spectacle, je viens pour regarder et non pour être regardée. Je trouve ce rapport agressif. Ce qui est très différent des spectacles de théâtre qui prennent régulièrement le public à partie : c'est très différent car les spectateurs sont invités à participer, alors que là, il s'agit d'un regard qui parcourt la salle sans intention, sans aucune chaleur, sans aucune invitation. Ça m'agresse. (Miel, 2007, p. 4)

Paradoxalement, c'est l'absence d'expression qui donne à cette spectatrice le sentiment d'être dans une confrontation : « La foncière neutralité de la chorégraphie de Bel (...) laisse à chaque spectateur la possibilité d'être à la fois distant et étrangement proche de ces instantanés fragmentaires » (Etchells, 2002, p. 86)<sup>204</sup>.

## Conclusion : mourir sur scène

À propos du *Dernier Spectacle*, Jérôme Bel confie à Christophe Wavelet (2005) : « J'avais toujours cette phrase de Heiner Müller en tête : "Pourquoi les gens viennent au théâtre ? Parce qu'ils viennent voir l'acteur mourir". Il dit bien "l'acteur" et non le "personnage" » (p. 39).

Avec « Killing Me Softly With His Song » de Roberta Flack, les interprètes se réunissent à nouveau pour murmurer ensemble la chanson sur leurs lèvres. Incarnant les paroles, ils s'évanouissent progressivement et s'étendent doucement sur le sol, laissant au public l'image d'un amas de corps étendus sur la scène. Inanimés, les danseurs gisent sur le sol comme des cadavres *doucement tués par la*

---

<sup>204</sup> À propos des adolescents dans *Shirtologie*, Tim Etchells (1999) pointait déjà cette absence de jeu qui produit une complexité dramaturgique ouverte au sens : « La relation entre les interprètes et les spectateurs est toujours sous-articulée et, grâce à cela, reste fluide et complexe – tout de suite agressive et attrayante, curieuse et sur la défensive. Elle se déplace constamment d'un élément à l'autre, grâce au fait qu'elle reste vide et ouverte à de nombreuses projections ».

*chanson*. Cette illustration littérale de la chanson met en scène une ultime mise à mort du danseur. Encore une fois, même si les performeurs sont présents sur scène, leur inaction constitue une forme d'absentement qui stimule l'imaginaire du spectateur.

**Figure 4.4** Jérôme Bel. *The Show must go on* (2001)  
« Killing Me Softly With His Song » © Xing.it



Le simple fait que le groupe demeure allongé au sol produit différents degrés de perception au niveau de l'interprétation même de la scène : morts, corps inerte, corps objectivés, corps objets (du spectacle), corps social... Ces différents niveaux d'interprétations induisent des sensations qui génèrent le trouble, l'émoi, l'empathie ou encore l'effroi, renvoyant de concert à l'irreprésentable (la mort) et à une réflexion sur le spectacle vivant (à quoi ressemblerait la société sans art ?). Ces corps allongés les uns sur les autres évoquent des images de charnier, de massacre, de mort, et, au-delà de leur interprétation, à une sensation d'horreur, voire un

sentiment de culpabilité... Le poids d'une responsabilité collective face à l'art, mais, au-delà, face à la société contemporaine, soumise aux jeux du pouvoir politique et économique, dont fait partie, irrémédiablement, le champ de l'art. La longueur de cette séquence l'imprime dans ma mémoire : telle une « image survivante ». (Louppe, 2007, p. 97)

La voix de Freddie Mercury prend le relais : « Empty spaces (...) / Abandoned places (...) / Does anybody know what we are looking for... / Another hero? Another mindless crime? / Behind the curtain, in the pantomime / Hold the line... »<sup>205</sup> Et lorsque survient le refrain, les interprètes se relèvent, illustrant dans cet ultime tableau la chanson-titre du spectacle, « Show must go on... ». Des spectateurs se lèvent pour applaudir, visiblement émus, voire ébranlés, par la chanson, par le spectacle, ou encore par le sens des paroles. Devenue légendaire, cette chanson suscite un sentiment de survivance qui vient toucher collectivement tel un hymne national, s'inscrivant dans une histoire culturelle qui me dépasse, me contient et m'engloutit. Littéralement.

Le spectacle vivant constitue ce que certains chorégraphes, comme Martin Bélanger dans *Spoken Word/Body* (2003), peuvent appeler un « foyer de résistance ». En rendant le spectateur responsable de sa propre lecture, les créateurs le rendent complice (et donc conscient) des mécanismes de la représentation. Par son pouvoir critique, l'art (performatif) tente ainsi de « changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde » (Rancière, 2004, p. 65).

---

<sup>205</sup> Je traduis : « Espaces vides (...), places abandonnées (...), qui sait ce que nous cherchons / Un autre héros ? Un autre crime insensé ? / Derrière le rideau, dans la pantomime / Restez en ligne... »

## MYTHE 5 : RAPPROCHER L'ART DE LA VIE

Rapprocher l'art de la vie. Ce désir apparaît comme un fantasme récurrent dans l'histoire de l'art à travers lequel les créateurs ne cessent d'éroder la distinction entre représentation et réalité : « Selon Nietzsche, la "mort de l'art" correspond à un clivage fondamental dans l'histoire des sociétés modernes : c'est la vie elle-même qui devient l'objet de l'esthétique. On passe d'une réflexion sur l'art et la philosophie à une réflexion sur l'art et la vie » (Jeudy, 1999, p. 118).

Cet abandon de la distance entre l'art et la vie a induit des changements majeurs, notamment en marquant la fin du système des Beaux-arts : « Il n'y a plus de distance, ou, selon l'expression de Walter Benjamin, d'*aura*, entre l'œuvre et le spectateur » (Mattéi, 2004, p. 6). Cependant, comment convoquer « la vie » sur scène ? Déjà en 1760, Noverre (1977) préconisait, dans ses *Lettres sur la danse*, de diversifier les attitudes des danseurs afin d'introduire « plus de vrai » dans leurs expressions (p. 92)<sup>206</sup>, tandis qu'en 1903, Isadora Duncan (dans Lavigne et Macel, 2011) annonçait une « Danse de l'avenir » élaborée à partir du mouvement « naturel » (p. 39).

Cette utopie, qui consiste à envisager l'œuvre au sein même de la sphère du quotidien au point d'en dissoudre ses limites, se décline à différents niveaux suivant les modèles de l'art (et de la danse) auxquels les artistes se réfèrent. Une conception moderne se concentre plutôt sur l'expression singulière de l'interprète (dans une

---

<sup>206</sup> Dans sa quête d'authenticité, Noverre défend « l'émotion » selon une théorie de la signification gestuelle rejoignant l'art de la pantomime. La danse moderne réaffirme ces valeurs romantiques à travers l'expression des émotions humaines (Martin, 2005, p. 74).

quête d'authenticité), tandis qu'une vision postmoderne se situe davantage dans une réécriture du quotidien (menant à sa transfiguration). Enfin, le paradigme « contemporain » de l'art installe une mise en jeu du réel.

### **Imprégner l'œuvre du vécu**

Cette primauté accordée à l'expression singulière du danseur et à sa spontanéité résonne particulièrement en danse moderne, souvent envisagée comme un dévoilement de l'humain, la révélation de son être profond – et donc d'une certaine « vérité » : « Le mouvement ne ment jamais » déclarait Martha Graham. Au-delà de sa technique, le danseur livre son intériorité dans l'« expression de soi ». Plutôt que d'incarner « un autre », il engage sur scène sa propre personnalité<sup>207</sup>. Et cet aspect de son travail, cette « profondeur » d'âme, constitue sans doute une grande part de sa virtuosité. Dans ma recherche de DEA (1999), je m'interrogeais sur ce désir « d'authenticité » qui hante toute la modernité en danse. Je notais alors que l'interprète atteint communément un « état de grâce » lorsque « le dedans et le dehors sont confondus », quand « le corps ne peut plus qu'acquiescer à ce qui se passe intérieurement » (p. 84). Cette aspiration à rendre le corps du danseur plus vrai – voire « plus humain » – sur scène nourrit encore abondamment les chorégraphes contemporains. Les danseurs s'investissent personnellement dans la création à travers des mouvements créés « sur mesure » et qui leur *collent à la peau* :

---

<sup>207</sup> Febvre (1995) souligne qu'en danse contemporaine les interprètes ne sont pas engagés « pour des rôles qui leur préexisteraient (sauf, éventuellement dans les cas de reprise d'œuvre) mais pour des rôles à venir qui se tisseront autour des propositions du chorégraphe et des leurs. Si « casting » il y a, il se fonde davantage sur la personnalité et les possibilités de l'interprète, (...) que sur des emplois prédéterminés à tenir » (p. 66).

La danse se construit à partir de l'expérience de la vie des interprètes, à qui il est demandé de se « mettre à nu », de rechercher au plus profond d'eux-mêmes ce qu'ils sont réellement et comment leur corps peut l'exprimer. Leur danse représente leur « moi » le plus profond. Le chorégraphe les aide dans ce travail d'introspection et « d'extraction ».. (Guigou, 2004, p. 104)

Ex-sujet de l'Opéra de Paris devenue interprète pour le chorégraphe Dominique Bagouet, Olivia Grandville (dans Bossatti, 1992) souligne cette manière « d'être en scène » caractéristique de la danse contemporaine des années 1980 marquée par les fondements esthétiques de la modernité : « Littéralement, il m'a fallu réapprendre mon métier (...), considérer le travail comme une recherche de soi, travailler à partir de l'être et non de l'image » (p. 46)<sup>208</sup>. Norbert Servos (dans Febvre, 1987) résume à ce propos l'opposition de la démarche esthétique de la danse contemporaine face à celle du ballet classique : « Au lieu de s'élever vers des idéaux hors de portée, elle descend vers les "profondeurs" de l'expérience concrète » (p. 137).

La dimension autobiographique de certaines œuvres chorégraphiques tend ainsi à confondre la réalité à la représentation. Ces formes d'autoreprésentation (parfois fictives) sont particulièrement explorées par la danse-théâtre. De nombreux spectacles de danse contemporaine intègrent cette spécificité afin d'ébrécher le quatrième mur : depuis la célèbre interruption du spectacle *Nelken* (1982) de Pina Bausch avec le solo de Dominique Mercy dans lequel le danseur prenait le public à parti en lui demandant ce qu'il souhaiterait voir, jusqu'à Philippe Decouflé (dans

---

<sup>208</sup> Le chorégraphe et danseur Dominique Dupuy (dans Niclas, 1989) parle d'une « danse du dedans » : « Le corps comme expression de l'être et non comme représentation de la personne. Développer un savoir-être plutôt qu'un savoir-faire » (p. 110).

*Shazam !* en 1998 mais aussi avec le solo *Le Doute m'habite* en 2006), en passant par le travail de Caterina Sagna, notamment dans *Relation Publique* en 2002 et *Heil Tanz !* en 2004 (Montaignac, 2006, p. 109-113). Sous forme de mascarades, ces incursions construisent un effet de mise en abyme qui participe pleinement à la fiction du « spectacle ». Bien que construit à partir d'éléments empruntés au réel, il s'agit avant tout de créer une *illusion*.

Si la danse performative se construit encore aujourd'hui à partir d'expériences de vie, elle cherche moins à puiser dans le vécu de l'interprète pour déclencher un effet cathartique, qu'à explorer son potentiel poétique.

### **Chorégrapheur le quotidien**

Deux siècles après le désir de « vérité » exprimé par Noverre, les expérimentations des chorégraphes postmodernes mettent à l'honneur, dès les années 1950, le geste quotidien – notamment à travers les *tasks* et les non-danseurs<sup>209</sup> – dans le but de miner les règles de la représentation. Depuis, nombre de chorégraphes insèrent, sous forme de tâches, des actions quotidiennes dans leurs œuvres : « Le champ lexical du quotidien questionne, séduit et il permet à la danse de pénétrer la vie » (Roux, 2007, p. 52).

Le danseur conserve néanmoins une certaine rigueur physique, perceptible dans l'exécution des actions interprétées sur scène, mais aussi dans sa tenue posturale –

---

<sup>209</sup> Pour Febvre (1995), « cette recherche de corps familiers » est « une autre façon pour la "vie" de faire irruption sur la scène » (p. 69). Cf. 1.3.2. Le jeu des corps ordinaire : pour « une égalité des compétences ».

gainage musculaire, pureté des lignes, concentration, etc. La précision de ses gestes témoigne d'une conscience corporelle qui altère le caractère quotidien dans le contexte d'une représentation. Même si « n'importe quoi » peut désormais constituer une matière à danser, le danseur ne l'accomplit jamais « n'importe comment ». Bien qu'empruntées au quotidien, ses actions s'effectuent rarement de manière « ordinaire ». Comment alors se déprendre du formatage corporel de la pratique pour retrouver (et susciter) une *impression de réel* ?

Par exemple, dans *Umwelt*, créé en 2004 par Maguy Marin, les mouvements des performeurs qui vont et viennent sur scène se composent uniquement de gestes quotidiens comme enfiler une veste, croquer dans une pomme ou encore sortir les poubelles. Ces actions, aussi communes soient-elles, se succèdent les unes aux autres avec une précision chirurgicale. Cet infime travail d'unisson constitue la partition chorégraphique. Tout comme *Tempo 76*, créé en 2007 par Mathilde Monnier à partir d'ensembles de mouvements à exécuter en groupe, ou encore *Basso Ostinato*, créé en 2006 par Caterina Sagna où les fous rires, les hésitations et même les rots, sont répétés scrupuleusement, jouant au millimètre près une séquence de vie quotidienne transformée en chorégraphie. Même si les actions en elles-mêmes produisent un *effet de réel* dans leur dynamique quotidienne – les mouvements ne sont ni accentués ni stylisés –, leur ordonnancement construit toutefois une rigoureuse partition dansée. Le traitement chorégraphique déréalise ainsi le quotidien par l'exercice de la répétition dont la rythmique transfigure le réel.

Plutôt que de produire des mouvements extraordinaires, il s'agit alors d'interpréter des actions quotidiennes dans un état de corps *ordinaire*. Force est de constater que la chorégraphie se joue *ailleurs*, à travers la construction, la déconstruction et la reconstruction de la réalité, par l'effet de réel qui en découle et, paradoxalement,



via l'identification du spectateur. « L'art est de savoir déguiser l'art » écrivait Noverre dans une de ses *Lettres sur la danse* (1977, p. 92). Si, pour beaucoup, les interprètes ne « dansent » plus, pour d'autres, ils mènent l'art de la figuration – et de l'identification – à son comble en (re)chorégraphiant le réel avec une rigueur et une minutie toujours plus déroutantes.

### Exposer le réel

Chez les chorégraphes dits performatifs, le parti pris ne consiste pas à imiter ou à reproduire la réalité (pour paraître *vrai* et être *crédible*), mais à *être* sur scène dans une esthétique hyperréaliste qui tend à engager le réel avec une certaine sobriété<sup>210</sup>. Le danseur n'est alors plus dans le système mimétique du « comme si » mais dans l'instantané du « faire ». Par ce choix, le créateur tente de gommer tout effet d'illusion afin d'échapper à la sphère de la représentation : il s'agit de « sortir du cadre de l'espace symbolique » pour exposer – et non représenter – « une mise en situation de la réalité » (Roux, 2007, p. 100). Par ce *désir de réel*, les chorégraphes aspirent à une forme d'exposition (de soi, de la vie, du monde) caractéristique du champ de la performance.

---

<sup>210</sup> Il s'avère extrêmement difficile de tenter de qualifier une notion aussi intangible que le réel. À propos des œuvres de Bel, j'aurais spontanément tendance à parler d'une « neutralité objective ». Cependant, le concept de « neutralité » engage, en danse, une uniformisation quasi-formelle, très éloignée du « réel ». La neutralité à laquelle je réfère correspond plutôt à une forme d'abstention : le danseur ne prend pas parti, il ne « colore » pas son action. Enfin, le « neutre » est sûrement tout sauf objectif ; il est même sans doute résolument « subjectif » : ce que je perçois comme neutre ne l'est pas forcément pour mon voisin. C'est pourquoi, je préfère parler de « sobriété » qui assume davantage l'idée d'une réduction du jeu et d'une absence d'effet.

Dans cette perspective, la virtuosité du performeur repose sur sa capacité à assumer sur scène l'ambivalence d'une présence détachée qui s'affirme sans ostentation. S'abstraire ainsi du cadre de la représentation impose au danseur un certain détachement vis-à-vis de sa pratique<sup>211</sup>. Ce parti pris esthétique engage sur scène un état de présence particulier que l'on retrouve dans de nombreuses démarches chorégraphiques actuelles : chez Jérôme Bel, Xavier Le Roy et la Ribot, mais aussi, dans des registres différents, chez Meg Stuart (en particulier dans *Maybe Forever* créé en 2007 avec Philipp Gehmacher), Martin Bélanger (surtout dans *Spoken Word/Body* créé en 2003) ou encore Frédérick Gravel et Nicolas Cantin. Ce détachement de l'interprète vis-à-vis de l'exécution – et de la mécanique – de ses mouvements rejoint l'idée de Pouillaude (2009) selon laquelle l'improductivité de la danse s'inscrit dans la sphère même de la vie par son « désœuvrement » :

À certains égards, les mouvements du travail partagent avec la danse un même « improduire » constitutif : pris dans le cercle éternel de la consommation et du renouvellement des besoins, inscrits dans le processus infini par lequel le vivant se reproduit et meurt sans cesse. (p. 83)<sup>212</sup>

Bien que la recherche de « naturel » paraît paradoxale dans un contexte scénique, ce détachement vis-à-vis du contexte théâtral provoque un état de corps ordinaire qui semble particulièrement « vivant ». Il s'agit juste d'être sur scène comme on le serait dans la vie ou chez soi (c'est-à-dire en ignorant le regard posé sur soi). L'art ne tend alors plus tant à dévoiler une vérité cachée – *rendre visible l'invisible* – qu'à *engager le vivant* sur scène au point d'effacer les indices de l'art.

---

<sup>211</sup> Cf. Mythe 4 : Se dépendre de la danse.

<sup>212</sup> Je souligne.

## Intermède #5 : Mettre en scène le vivant

### *Shirtologie (1997) : Acte 2*

*Une chanson de Madonna s’amorce et une jeune-fille blonde entre en scène avec un t-shirt à l’effigie de la vedette internationale de la musique pop, suivie de trois autres filles, chacune portant un t-shirt différent représentant la même chanteuse. Une cinquième jeune-fille blonde se place à côté avec un t-shirt de Marilyn Monroe. Adoptant la même coiffure, la même décoloration des cheveux et le même maquillage sur les yeux, Madonna s’est façonné une image empruntée à l’icône du cinéma hollywoodien, en utilisant, en outre, un pseudonyme directement emprunté aux évangiles : la Madone. Une mise en abyme s’élabore à travers l’identification possible des jeunes filles aux cheveux décolorés avec la pop star, mais également entre la chanteuse et non seulement la légende du cinéma Marylin Monroe mais aussi l’icône religieuse de la Vierge Marie. Entretenant le mythe, ce jeu d’identification fonctionne tel un emboîtement de poupées gigognes.*

*Un garçon arrive et « Marilyn » sort : il porte un tee-shirt de James Dean, s’installe à côté de Madonna et lui prend la main. Deux stars, deux icônes, deux personnages médiatiques. Après un jeu basé sur les chiffres, puis sur les messages textuels, les t-shirts illustrent cette fois des icônes du cinéma et de la variété. Les adolescents défilent, s’éclipsant les uns les autres, comme les vagues de la mode. L’un arborant le symbole de Batman, un autre l’emblème de Disney avec l’image de Mickey Mouse. Soient trois industries culturelles – Batman, Madonna et Mickey – qui, ainsi réunis en tant que symboles de la société américaine (et occidentale), forment alors une curieuse Trinité.*

*Pour finir, un garçon invite une des jeunes-filles portant un t-shirt de Madonna à danser un slow sur la chanson « Live To Tell » de la pop star américaine. Sur son dos, il est inscrit : « I love dance ». Un garçon portant un t-shirt « NO » le remplace. Quand le couple tourne, on découvre dans le dos du garçon l'inscription « YES ». La boucle est bouclée : l'expérience (sensible et sensuelle) de la danse a eu raison de la plus ferme conviction. Par ailleurs, les paroles de la chanson sont signifiantes non seulement par rapport à la présence des adolescents sur scène, mais surtout par rapport à la question même du spectacle vivant :*

*The truth is never far behind  
 You kept it hidden well  
 If I live to tell [...]  
 How would they hear the beating of my heart  
 Will it grow cold, the secret that I hide?  
 Will I grow old?  
 How will they hear, when will they learn, how will they know?*

*Quelle est la part de « vérité », quelle est la part de « mensonge » ? Tout ça n'est-il qu'un spectacle ou y a-t-il, forcément, des éléments de vérité ? Que nous cachent les adolescents et que nous montrent-ils ? Se présentent-ils vraiment tels qu'ils sont ?*

(journal de spectatrice, juin 1997)

Dans *Shirtologie*, l'expression n'est pas endossée par l'interprète, mais véhiculée par les t-shirts. Au-delà de la disparition de la figure de l'auteur, celle du danseur s'efface dans son absence d'expressivité. Cette épuration du jeu augmente le potentiel imaginaire. Plurielle et polymorphe, l'œuvre ouvre une multiplicité de sens. Chaque spectateur l'éprouve en fonction de son cadre de références, de sa sensibilité et de son propre rapport à l'art, au corps et au monde : « Une œuvre est

vivante non parce qu'elle impose un sens unique à tous, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique » (Barthes, 1966, p. 13-14).

L'effacement des signes de la danse offre une dimension vivante à travers l'état de présence ordinaire des interprètes, le corps profane et l'absence de mouvement appartenant au code de la danse. C'est à ce titre que la représentation se confond alors avec la réalité, brouillant la frontière entre l'art et la vie : où est le vrai, où est le faux ? Même si les adolescents performant dans *Shirtologie* donnent l'impression de jouer leur propre rôle (et donc : de *ne pas jouer*), ils arborent à la fois une neutralité paradoxalement *théâtrale* (leur impassibilité crée une tension dramatique) et une présence non affectée pourtant troublante de vie (par les signes qui trahissent leur émoi).

\*\*\*

## 5. LA DRAMATURGIE DU VIVANT

### Le « partage du sensible » dans *Véronique Doisneau* et *Pichet Klunchun and myself*

« José Limon, célèbre danseur moderne, a dit un jour qu'il se sentait plus vivant sur scène »  
(Paxton, cité dans Louppe, 2007, p. 75)

À partir de 2004, Jérôme Bel se confronte à des pratiques de danse issues d'un héritage esthétique différent du sien : le ballet de l'Opéra de Paris et la danse traditionnelle thaïlandaise. Il crée ainsi *Véronique Doisneau*, un solo qui présente sur scène un sujet du corps de ballet qui donne son nom à la pièce, tandis que pour *Pichet Klunchun and myself*<sup>213</sup> présenté la même année, il dialogue avec un danseur de khôn, une pratique thaïlandaise adaptée du ramayana indien. Se comparant dans les deux cas à un ethnologue à la découverte d'une « autre civilisation », il s'agit pour lui d'exposer – et confronter – sur scène différentes conceptions de la danse et, par là, d'interroger les fondements esthétiques et politiques de la tradition spectaculaire.

Suivra une série de pièces éponymes construites sur le même principe mettant en scène en 2005 Isabel Torres du Ballet National de Cuba et en 2009 Lutz Förster, un danseur de Pina Bausch, ainsi que Cédric Andrieux, qui a dansé pour la Merce Cunningham Dance Company pendant huit ans. À des degrés divers, chacun d'entre eux met en scène, par son témoignage autobiographique, les héritages historiques et culturels qui ont nourri sa carrière. Après avoir épluché les mécanismes du spectacle, exploré le corps, décortiqué les jeux de la représentation et éprouvé la

---

<sup>213</sup> Conçue comme une conférence dansée, initialement titrée *Made in Thailand*, cette performance sera finalement présentée et diffusée en tant que spectacle.

réception du spectateur, Jérôme Bel se concentre sur l'outil même de la danse, à savoir : le danseur. Tandis qu'il effaçait la figure du danseur, dans ses premières œuvres, au profit de l'écriture dramaturgique, le chorégraphe place l'interprète au centre du projet esthétique qu'il partage désormais officiellement en tant que co-auteur<sup>214</sup>. Tel un documentaire dansé, ces portraits vivants abordent la danse à travers le vécu même de l'interprète et son expérience sensible.

Mettant en lumière le point de vue du danseur dont on entend rarement la voix, ces pièces exposent au public les dessous d'une profession. Effectivement, que pense le danseur des chorégraphies qu'il interprète ? Chaque pièce se construit à partir d'un questionnaire relativement basique et formel. Quel âge as-tu ? Quelle est ta situation familiale ? Quel est ton salaire ? Comment es-tu arrivé à la danse ? Bel choisit de gommer l'affectif en priorisant les questions factuelles. Relatant certains événements marquants de leur carrière, les danseurs répondent de manière détachée, presque neutre, transférant l'affectif entre les mains du public par le biais de témoignages concrets inscrits dans l'expérience et la mémoire de l'interprète.

Au-delà de la réflexion politique qui en découle – comment le danseur se situe-t-il par rapport à sa pratique –, ces témoignages sensibles focalisent sur un élément central de l'œuvre de Bel que j'appelle le « vivant ». Dans ce dernier chapitre, je traiterai des enjeux esthétiques et politiques qui surgissent à travers la dimension autobiographique mise en scène et qui participent de ce fait à la (dé)construction du spectacle par l'engagement du sensible, l'esthétique de la faille et le sacré du

---

<sup>214</sup> Outre le fait de donner leur nom aux spectacles, Véronique Doisneau, Cédric Andrieux, Lutz Förster partagent en effet les droits d'auteur avec Jérôme Bel.

sujet<sup>215</sup>. Conçus à partir d'éléments tirés de la réalité, les spectacles de Jérôme Bel élaborent ainsi une véritable dramaturgie du vivant.

### 5.1. L'engagement du sensible

Mon métier, connu sous l'appellation de danseur,  
est en fait une entreprise de restauration de l'humain.  
(Hijikata, cité dans Charmatz, 2013, p. 86)

Véronique Doisneau entre en scène simplement, en tenue de répétition, une petite bouteille d'eau dans la main et un tutu replié sur le bras. Tout d'abord, elle prend le temps d'observer le public. La danseuse est seule en scène. Ses yeux balaient la salle comble de l'Opéra de Paris. C'est sans doute la première fois qu'elle prend le temps de regarder le public de la sorte en pleine représentation. D'habitude, elle projette plutôt son regard au loin, un regard périphérique concentré avant tout sur sa partition chorégraphique.

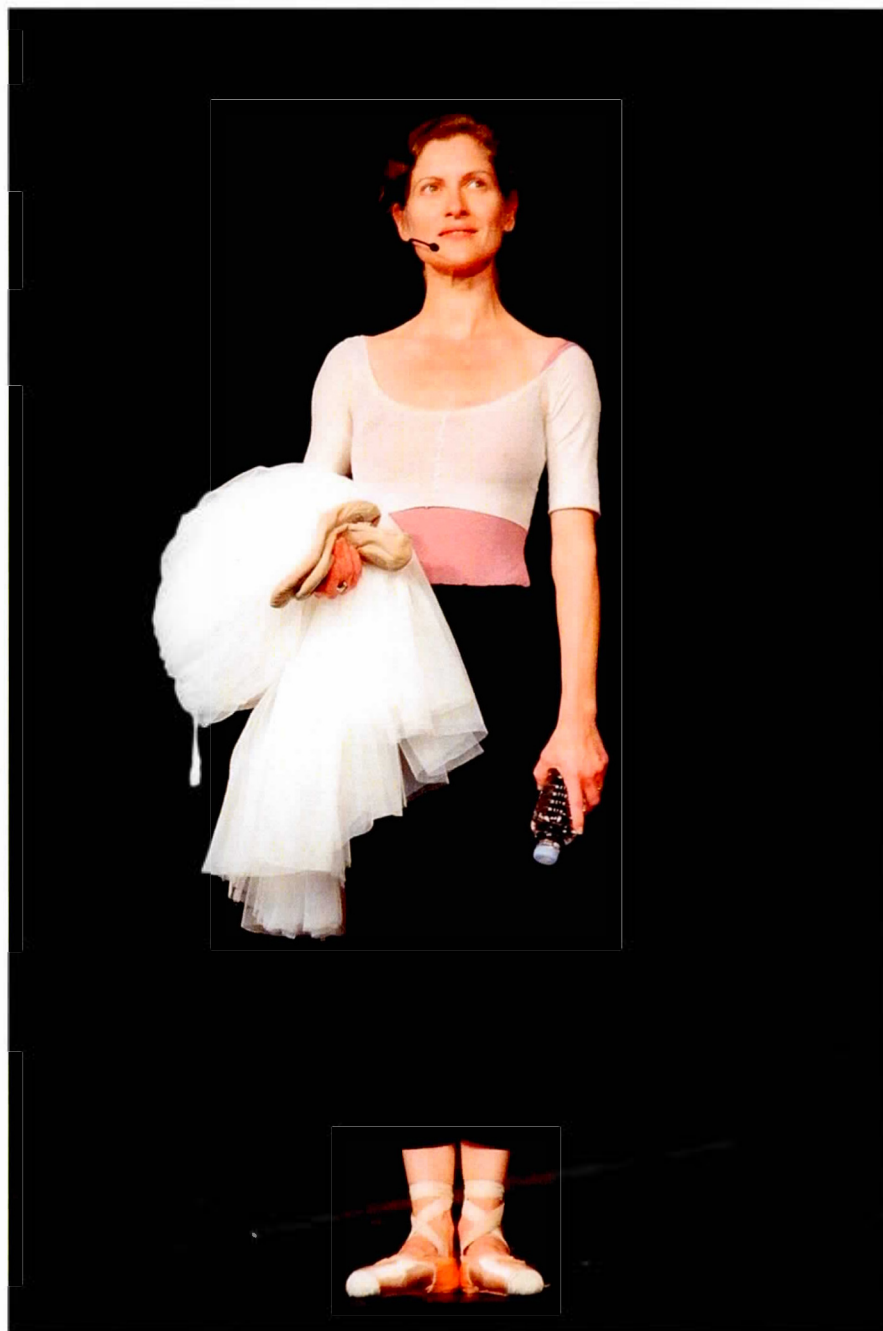
Comme d'habitude dans les pièces de Bel, cette posture amodale semble contrecarrer le rituel du spectacle de danse. Malgré l'absence des signes de la chorégraphie (enchaînement de mouvements, rythme, formes et figures...), le public assiste à une mise en scène du sensible à travers la minoration des moyens utilisés. En effet, en ôtant le chorégraphique, que reste-t-il à part du vivant ? La simplicité de la danseuse laisse place à la « personne » et la soustraction de l'artifice fait surgir le réel. L'épuration des éléments du spectaculaire favorise l'émergence du sensible qui s'absorbe alors par empathie.

---

<sup>215</sup> Ma réflexion, qui s'appuie surtout sur l'analyse de la pièce *Véronique Doisneau*, pourrait s'étendre à l'ensemble de la série d'autoportraits de danseurs conçue par Jérôme Bel.



**Figure 5.1** Jérôme Bel. *Véronique Doisneau* (2004)  
Sur la photo : Véronique Doisneau © Icare



### 5.1.1. Le (spectacle) vivant

Il y a quelques années, Beuys disait : « l'art, c'est la vie ». Peut-être faudrait-il dire maintenant :  
« l'art, c'est le vivant » (Bec, 1996, p. 9)

Dans son solo, Véronique Doisneau interprète différents extraits de répertoire. Les passages de danse, insérés dans le spectacle, émanent de ses souvenirs personnels, conférant à son corps un caractère d'« archive vivante » (Perez Gali, dans Cvejic, 2014, p. 307) : l'interprète n'est plus le simple « outil » de la danse, mais la condition même de son actualisation.

Tel que le lui a demandé le chorégraphe, la qualité de ses gestes est réduite et « marquée » comme lors d'une répétition, contrairement à l'habitude de la ballerine d'amplifier chacun de ses mouvements pour les rendre visibles. L'attention du public se focalise dès lors sur le moindre de ses gestes, d'autant plus lorsqu'ils sont à peine esquissés. Ce n'est donc pas tant l'amplitude qui captive l'attention du public, mais la précision de l'effort engagé dans l'infinité de ses moindres détails.

La performance s'avère doublement épuisante lorsque la danseuse décrit ses mouvements en même temps qu'elle les exécute. Le port d'un micro-casque amplifie sa respiration, ce qui rend perceptible l'effort physique, ainsi que son épuisement. Son essoufflement conditionne ma réception. Habituellement, les marques d'effort s'effacent dans la pratique du ballet sous un sourire de façade, mais aussi par l'usage de la musique qui recouvre le bruit des sauts. Cette fois, tout au contraire, le souffle, accentué par le micro, intensifie la dépense physique de la ballerine.

Voir un corps exposé sur scène engage inévitablement la sensibilité du spectateur. Bel (dans Fontaine, 2004) définit d'ailleurs la notion de « spectacle vivant » comme

« des gens vivants dans l'obscurité qui regardent d'autres vivants dans la lumière » (p. 96). À propos de cette sensation de coprésence propre au spectacle vivant, Grotowski (1993) déclarait : « Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : c'est la proximité de l'organisme vivant » (p. 40). Comme le soulignent les pièces précédentes de Bel, le spectacle induit la présence d'un corps, *vivant* – et vibrant – malgré son inertie, sa retenue, son retrait ou son absentement<sup>216</sup>.

Ce partage du temps et de l'espace, à travers cette expérience singulière d'« être ensemble »<sup>217</sup> *ici et maintenant*, ne nécessite pas forcément le corps ni même une présence humaine. La notion de « vivant » désigne ainsi pour moi quelque chose qui prend résolument « vie » sur scène : « Quelque chose, de l'ordre du "vivant", surgit sur scène, échappe au spectacle et le fonde en même temps » (Montaignac, 2013, p. 40). Là, un objet peut tout aussi bien évoquer le vivant à travers sa symbolique, son mouvement ou, du moins, sa mobilité, comme à travers son usage<sup>218</sup>. Même lorsque la scène demeure vide, l'audition d'une simple chanson donne *vie* à l'espace, de même qu'un simple énoncé (« *Eternity...* ») ou encore l'expérience même de la vacuité<sup>219</sup>. Le vivant semble se concentrer sur *ce qu'il advient*. Et le spectacle consiste à réunir un ensemble de conditions pour qu'émerge cet advenir.

---

<sup>216</sup> À ce sujet, cf. L'irruption du vivant en conclusion du chapitre 1 ; 2.1.3. Réseau de sensations ; l'intermède #3 : Ne rien faire ; 3.3.2. Démissionner : ne plus jouer et n'être personne ; et le dernier paragraphe de la partie 4.1.3. L'attente.

<sup>217</sup> Cf. Mythe 3 : Du culte du spectacle à sa déconstruction et 4.3. Être ensemble.

<sup>218</sup> Cf. 1.1.2. L'empire du Sens ; 1.3.3. La « présence objective des choses » et 1.3.4. La plus-value performative.

<sup>219</sup> Cf. 1.2.1. La boîte noire comme page blanche ; 2.3.3. Perte d'identité ; 3.3.3. S'effacer ; 4.1.1. L'obscurité et 4.2.4. Le vide.

En réalité, l'agencement des composants scéniques instaure du vivant à travers sa façon de susciter du mouvement, du sens, un état ou une situation. Le spectacle constitue ainsi un ensemble organique d'éléments qui génèrent des relations entre eux. Leur mobilité réfère à la vie, tout comme leur stature, d'où le titre de l'ouvrage de Roland Huesca (2010), *L'écriture du (spectacle) vivant*, dont l'utilisation des parenthèses souligne l'idée selon laquelle tout spectacle consiste à mettre en scène le « vivant » en l'engageant. Comme nous l'avons constaté tout au long des chapitres précédents, chorégrapheur ne consiste plus nécessairement à mettre en scène le mouvement, mais, avant tout, à *mettre en jeu le corps*. Si la « chorégraphie » se définit, non pas comme « l'écriture du mouvement », mais plus largement comme « l'écriture du vivant », elle se fonde alors sur une dramaturgie du sensible. En deçà du mouvement et du corps, la notion de « vivant » représente à ce titre le degré zéro de la danse, son irréductible composant.

### 5.1.2. Diminuer l'interprète

Il semble y avoir un écart fondamental entre le réel et le minimal. Pourtant, c'est par l'épuration esthétique que les artistes touchent, paradoxalement, à la vie. C'est-à-dire quand ils soustraient au maximum leur intervention sur l'objet pour le restituer dans son essence même, sans supplément d'âme, sans *transformation*. Bien que le minimal donne lieu à une relative abstraction, la « pureté » qui émane de l'absence d'esthétisation renvoie étrangement au « vivant ». Les œuvres d'art conceptuel offrent un exemple de ce paradoxe :

Le purisme esthétique ennemi du superflu et de l'illusionnisme se charge ici d'une connotation idéologique et morale : « ... l'homme est enjolivé, son logis est enjolivé, ses pensées sont enjolivées, tout est enjolivé de choses dont on n'a que faire, et cela pour dissimuler le vide de

l'existence. La vie, cette chose si simple, on ne sait toujours pas la voir, on ne sait pas qu'elle est si simple, si claire, qu'il suffit simplement de l'organiser et de la débarrasser de tout ce qui est art appliqué et enjolivures » (Rodtchenko, dans Conio, 2003, p. 101-102)

Soustraire l'œuvre de ses enjolivures induit de présenter les choses avec simplicité. D'où la notion de désublimation que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Bel : celle du spectacle (*nom donné par l'auteur, Shirtologie*), du corps (*Jérôme Bel*), de la présence (*Le Dernier spectacle*), de la scène (*The Show must go on*), du danseur (*Véronique Doisneau* et les autres). Cette minoration systématique du spectacle rompt avec la dimension vivante propre à la danse : « The mechanical and inert property of the objects contrasted with the "emotional" and living one of dancers who are normally used for a dance performance » (Bel, dans Lepecki, 2012, p. 73). Enfin, c'est précisément ce processus de minoration qui, étonnamment, rend l'œuvre plus vivante.

Par le contraste que sa présence opère dans un contexte de représentation aussi faste que celui de l'Opéra de Paris, le naturel et la simplicité accentuée de Véronique Doisneau participe activement au spectacle : loin de l'épurer, elle le *dramatise*. Dans ce haut-lieu de l'élite bourgeoise et conservatrice, Jérôme Bel (dans Wavelet, 2005) anoblit un sujet du corps de ballet tout en soulignant son infériorité dans cette institution dont le système hiérarchique rappelle étrangement celui du corps de l'armée : « Véronique Doisneau, je l'ai diminuée et en même temps je l'ai augmentée. (...) J'ai voulu en faire une espèce de ballerina-Madonna... » (p. 27).

Armé d'un micro, un sujet du corps de ballet sort de l'ombre et du silence. Le chorégraphe précise que l'utilisation du micro permet, tout comme les chaussons, « une augmentation du potentiel physique d'élévation » : « *Le chausson est à la fois*

*une prothèse et un fétiche*. Le micro est également une prothèse » (*ibid.*). La ballerine devient simultanément une héroïne, qui s'émancipe de l'anonymat auquel elle est soumise, et une véritable *pop star*, à l'image d'une syndicaliste dont le cri du cœur serait médiatisé ou encore d'une personne modeste que la participation à une émission de télé-réalité rend soudain célèbre et populaire.

### 5.1.3. Abolir l'artifice

Présenter un danseur sur scène sans artifice produit un *effet de réel* qui déclenche l'affect (je suis troublée par la présence sur scène d'un individu singulier) et même, paradoxalement, l'identification (ça pourrait être moi). Pour Céline Roux (2007), ce parti pris esthétique qui s'inscrit en résistance « aux valeurs sublimées de notre société de consommation » (telles que la rapidité, la rentabilité et la productivité) privilégie la « déconstruction de l'objet et de la représentation » au profit « d'une hyperlisibilité, d'une hyperréalité, réalité désublimentée du quotidien » (p. 186-187). Cette « hyperréalité » se joue à travers une forme de « déshumanisation » du danseur, démontrant le potentiel sensible du « presque rien » d'où surgit l'ordinaire.

L'abolition des artifices du spectaculaire – utilisation d'un éclairage brut, simplicité du « costume », ton de la voix non-projetée, pauvreté de la mise en scène, etc. – déspectacularise la danseuse. Dans les pièces de Bel, l'interprète, vêtu de ses habits personnels, participe à l'esthétique du banal en construisant un effet de quotidienneté et d'identification. Traditionnellement, le costume permet la transformation du corps et la modification de l'identité ; il permet de *jouer* un rôle. À la fois signifié car intégré à un système de sens et signifiant par sa matérialité, il a

une double valeur sémiotique. Or, le costume, ici, déconstruit le spectacle en fabriquant une désillusion.

Quels enjeux politiques surgissent dans l'absence d'artifices ? Sur scène, Jérôme Bel (dans Boisseau, 2001b) tente de présenter de simples individus : « Si je n'ai aucun besoin de décor, ni de costumes, j'ai en revanche besoin des gens. (...) J'aime les contempler. Ils pourraient ne rien faire pendant tout le spectacle, ça ne me gênerait pas. Car la vie, c'est infini. » C'est justement parce que les performeurs n'accomplissent aucune action (ou presque), qu'ils paraissent si vivants<sup>220</sup>. Jérôme Bel (2013) a l'art de prendre les définitions du théâtre au sens littéral : « Ça me rappelle ce mot de Deleuze (...) que dans toute (bonne) œuvre d'art, il y a une force de vie » (p. 98)<sup>221</sup>. L'attitude performative dépasse la « mise en scène » pour atteindre, à travers la mise en jeu de la représentation, la « mise en vie » (Roux, 2007, p. 85). Cette opération participe à produire l'effet d'organicité du spectacle. Il s'agit de rendre l'œuvre *vivante*.

---

<sup>220</sup> Cf. Intermède #3 : Ne rien faire.

<sup>221</sup> C'est précisément l'effet recherché par le réalisateur Lars von Trier avec son manifeste dogma quand il supprime les artifices du cinéma. Son désir ne consiste ni plus ni moins à « transformer le Celluloïd en vie réelle ». Cette aspiration esthétique correspond à un véritable « plaisir charnel » que le réalisateur détermine en ces termes : « l'instant où le projecteur et les haut-parleurs de la salle de cinéma permettent à l'illusion du son et du mouvement de surgir, comme un électron abandonnant son orbite pour générer la lumière et créer l'essentiel : l'éclosion miraculeuse de la VIE ! » (dans Björkman, 2000, p. 125).

## 5.2. L'esthétique de la faille

Pourquoi aller au spectacle ? Jérôme Bel semble répondre : pour voir un danseur faillir<sup>222</sup>. C'est-à-dire dans l'espoir « qu'il se passe quelque chose d'imprévu » (Bel, 2004). Il s'agit de mettre à mal la représentation par la mise en jeu du vivant. Soudain, quelque chose semble *échapper* au spectacle. Cette notion de risque engagée par le spectacle attise (et nourrit) le voyeurisme du public et sa fascination morbide. Ce qui caractérise le spectacle vivant, c'est donc la mise en danger de l'interprète dans l'ici et maintenant, toujours imprévisible. Pour Bel (2004), le spectateur souhaite ainsi symboliquement assister à la mort du danseur :

[Par exemple,] Durant *La Bayadère* à l'Opéra Bastille, l'idole dorée a trébuché. Or, lorsqu[e le danseur] vient saluer, il [obtient] un triomphe ! [Même s'il a moins bien dansé que les autres] (...) le public applaudit particulièrement ce danseur parce qu'il a ce qu'il cherche : symboliquement, il est mort (il est tombé !) alors qu'une idole est supposée être parfaite. *Voilà ce que cherche peut-être le public : la faille, que quelque chose se passe.*<sup>223</sup>

Bien qu'utilisant certains éléments du spectaculaire et mettant en scène des corps virtuoses, de nombreux chorégraphes contemporains cherchent à dévoiler chez le danseur une forme de fragilité souvent dissimulée sous sa maîtrise technique. La notion de « faille » donne au danseur un aspect plus *humain* et au spectacle sa dimension *vivante* : il ne s'agit pas d'une faillite technique, ni encore d'un simulacre, mais d'une sensibilité rendue enfin perceptible. Dans un texte intitulé *Le politique inaperçu*, le chorégraphe et écrivain Daniel Dobbels (dans Febvre, 1987) constate à

---

<sup>222</sup> Cf. « Mourir sur scène » en conclusion du chapitre 4.

<sup>223</sup> Je souligne.



ce titre combien « la faiblesse donne force au mouvement dansé » (p.34). La figure de la faille du danseur demeure une source d'émotions en danse contemporaine.

J'entends par « faille » une fêlure provoquée dans le jeu de la représentation par la collision entre l'espace de la scène et le champ du réel. Cependant, comment *la faille* peut-elle surgir de corps pourtant aussi endurants que ceux des danseurs ? Et surtout comment la rendre *crédible* ? Cette mise en scène de la faille me semble engager chez le danseur une nouvelle forme de virtuosité.

### 5.2.1. Une virtuosité décalée

*Try again, fail again, fail better* (Beckett, cite dans Bel, 2013, p. 31)

« J'aurais bien aimé danser des rôles d'hommes. Par exemple, Abderam dans *Raymonda* ou encore le mélancolique dans les quatre tempéraments de Balanchine. Mais mon rêve aurait été de danser *Giselle*... »

Véronique Doisneau enfile un long tutu et danse un pas de deux sans partenaire. Au micro, elle donne quelques informations concernant le travail du partenaire, que le public est forcé d'imaginer. Telle une didascalie, elle indique « Porté du partenaire » et le marque en levant les bras en couronne. Le spectateur la visualise donc soulevée dans les airs par un danseur imaginaire. L'absence de partenaire offre une option dramaturgique tout à la fois dramatique et poétique. Non seulement, elle symbolise le deuil d'une carrière de soliste, mais elle permet également de susciter le rêve. En arabesque, la danseuse pivote sur elle-même, sans le soutien de son partenaire, avec une certaine maladresse. Ce passage qui pourrait se révéler ridicule parce que « mal maîtrisé » s'avère à l'inverse terriblement émouvant.

Se méfiant de la virtuosité, Bel (2013) engage avec ces véritables « bêtes de travail » que représentent des danseurs comme Véronique Doisneau, Pichet Klunchun, Isabel Torres, Lutz Forster ou encore Cédric Andrieux, un processus de création qui consiste à « contourner leurs mécanismes, leur savoir-faire, afin d’y introduire du doute, des questionnements, de la subjectivité » (p. 23). Le chorégraphe met ainsi en scène la virtuosité du danseur tout en exposant le processus qu’elle implique en amont et en aval de la représentation :

Je peux jouir en tant que spectateur de la virtuosité, alors qu’elle me paraît politiquement inacceptable : je ne peux pas rejouer ce scénario fatal, car le plus souvent cette virtuosité relève d’un travail du danseur que je considère comme aliénant – répétition à l’infini du même mouvement et compétition, sans parler de l’idéologie qui sous-tend cette recherche. (*ibid.*)

Chez Bel, la virtuosité n’implique pas tant la capacité du danseur à se dépasser physiquement, qu’à opérer plutôt un travail de lâcher-prise, voire de deuil, face à sa technique et ses codes, à renoncer à ses acquis, à se défaire de ce qu’il croyait jusqu’ici inébranlable<sup>224</sup>. Ce travail de déconstruction implique une forme d’émancipation du danseur vis-à-vis des conventions, des mythes et des habitudes qui nourrissent sa pratique et sa représentation. Dans *Véronique Doisneau*, la simplicité de la partition, de l’état de présence et des actions réalisées sur le plateau rappellent l’exposition que les artistes de la performance convoquent volontairement comme un parti pris esthétique :

Que produit l’artiste, au-delà des réseaux de signes mis en place ? À cette interrogation, Stephen Wright répond « de l’être ». Par l’action qui

---

<sup>224</sup> Cf. Mythe 4 : Se déprendre de la danse.

se joue ici et maintenant, l'artiste performeur se met en danger en tant qu'être social face au *demos* auquel il appartient. Il s'expose non pas dans la volonté d'être contemplé mais dans une nécessité d'ouverture et de compréhension du monde auquel il appartient. (Roux, 2007, p. 119)

La faille devient un nouveau gage de virtuosité. Si la profession du danseur consiste à se mettre *au service* de l'œuvre – et donc du chorégraphe –, alors le « rôle » d'interprète ne nécessite-t-il pas, inévitablement, un certain *effacement* ? Cet effacement du danseur me semble engager une forme de virtuosité non pas à travers une subordination passive, mais par le biais d'une démission assumée.

Cette « démission » du danseur agit comme une contre-productivité : il ne s'agit plus de faire, mais de défaire, il ne s'agit plus de danser, mais d'être, il ne s'agit plus de projeter, mais de soustraire. Il ne s'agit plus de chercher à « plaire », mais de s'exposer. Son rôle consiste à *être là*, à la lisière entre deux états (ni dans la projection, ni dans l'introspection), à jouer dans cet entre-deux de la présence scénique. Dans ces moments, la danse entre alors dans un état trouble qui flotte entre le jeu de la représentation et une indicible réalité.

### 5.2.2. Du singulier au collectif

Véronique Doisneau raconte quelques événements marquants de sa carrière à travers ses joies comme ses peines. Elle prend notamment pour exemple l'illustre chorégraphie du *Lac des Cygnes* où les trente-deux danseuses du corps de ballet servent de « décor humain » afin de mettre en valeur les étoiles. Les paroles de la danseuse qui soulignent son vécu agissent à ce moment-là comme des sous-titres apposés à la légendaire partition : « Pour nous, c'est la chose la plus horrible à faire.

(...) j'ai envie de hurler ». Le témoignage individuel de la danseuse ancrée dans sa « somathèque »<sup>225</sup> glisse du « je » au « nous » pour s'inscrire dans un discours collectif. L'expérience singulière de la danseuse résonne à travers le partage d'un souvenir culturel.

Comme si on *zoomait* sur un cygne, seule sur scène, Véronique Doisneau reproduit cette célébrisissime scène du ballet de Petipa où les cygnes enchaînent une série de positions figées, pendant de longues minutes, offrant littéralement un écrin au pas de deux. La danseuse apparaît d'autant plus humble qu'elle effectue sa partition la plupart du temps décentrée et dos au public, les bras placés et le pied pointé en arrière, ou parfois à genoux pendant de longs moments dans une immobilité totale. De cette modestie scénique émerge une plus-value dramaturgique. L'attention du public se focalise sur ce cygne anonyme et immobile bien que d'ordinaire elle se porte sur le pas de deux central. La solitude de la ballerine est amplifiée par l'immense plateau de l'Opéra et la musique de Tchaïkovski. Bel a d'ailleurs choisi d'utiliser une bande sonore enregistrée dans laquelle on perçoit non seulement le bruit des pointes de l'étoile dans le pas de deux, mais également les applaudissements du public destinés aux solistes tandis que Véronique Doisneau, tout comme les trente-deux cygnes invisibles, demeurent en position, dos au public. Conditionnée par le vibrant témoignage de la danseuse, je perçois alors ce ballet mythique sous le prisme de son vécu personnel : une sensation intime émanant d'une fêlure de l'intérieur même du ballet plutôt que posé sur la magnificence de sa façade extérieure.

---

<sup>225</sup> Aimar Pérez Gali (dans Cvejic, 2014) emprunte cette expression à la philosophe Beatriz Preciado (p. 313).

Au-delà de la grâce romantique du ballet, le cygne incarné par Véronique Doisneau soulève ici une forme d'oppression à travers l'expression d'une souffrance. La musique monte en intensité tandis que la danseuse demeure pétrifiée dans sa position. L'évocation des cygnes alignés en rang rappelle un bastion de soldats, soulignée par le martèlement de leurs pointes sur le sol lors des déplacements, également audibles sur la bande sonore. Même si Véronique Doisneau réprime tout signe d'émotion sur son visage, exécutant froidement son enchaînement, la partition de Petipa est définitivement marquée par sa subjectivité. Le sens se construit alors « par la friction des actions et des références et non par l'expression d'un contenu déterminé (psychologique, poétique, kinesthésique, etc.) » (Fontaine, 2004, p. 100-101). Ici, la partition de la danseuse et son interprétation sont colorées par son témoignage sensible.

La mise en abyme du danseur inverse le rapport de pouvoir. Si pendant longtemps, le danseur dominait le spectateur en gagnant son admiration, le danseur livre désormais au public sa fragilité. Cependant, ce n'est pas parce qu'un interprète se présente tel qu'il est réellement, qu'il ne séduit pas son auditoire. Au contraire, il conquiert sans doute davantage le public en révélant ses failles – dévoiler sa fragilité assouvit à ce titre le désir « voyeuriste » ultime du spectateur.

### **5.2.3. Une danse sans séduction**

Du point de vue de la création, Jérôme Bel (dans Wavelet, 2005) parle ainsi des interprètes qui performent dans ses œuvres : « Les problèmes que j'ai sont avec ceux qui ne comprennent pas les enjeux ; ce qui n'a rien à voir avec le fait qu'ils soient bons ou mauvais ou qu'ils n'aient pas beaucoup d'expérience » (p. 26). Il

relate entre autres une incompréhension – un « échec » selon lui, qu'il a compris rétroactivement après cinq ans de tournée – vis-à-vis d'Antonio Carallo, ex-danseur de Pina Bausch et interprète dans *Le Dernier Spectacle* :

Il n'a pas compris que je demandais d'être là, ni introverti, ni extraverti. Lui avait toujours une légère extraversion, une petite projection, et ça m'énervait. Et puis, une fois, (...) il me raconte que « la danse peut sauver le monde ». Il vient d'un milieu prolétaire du sud de l'Italie et il rencontre Hans Zulich par hasard lors d'un stage, alors qu'il était maçon depuis l'âge de 16 ans, qui l'invite à Essen pour faire l'école. L'idée de l'art comme rédemption et aussi comme progrès social. Donc, il y a cette projection, cet *espoir*. Moi, c'est le contraire : je fais partie de la bourgeoisie (cadre supérieur, piscine, chauffeur, bonne...) et, par contre, je plonge socialement puisque je suis danseur. (...) Donc, je n'attends rien de l'art. (p. 26)

Cette anecdote souligne une différence foncièrement politique entre deux conceptions de l'art : si l'une s'ancre dans une tradition romantique, l'autre s'inscrit délibérément dans un présent « post-utopique ». Si Bel dit qu'il « n'attend rien de l'art », c'est qu'il ne considère pas l'art comme une sphère à part qui remplirait une fonction mystique. Dans ces conditions, le « désir » d'art n'implique pas un dévouement total de la part de l'artiste. Si l'on considère l'art non pas comme une « vocation » (ou un sacrifice), mais comme un choix de vie, un métier comme un autre, ni plus ni moins, on éviterait dans ce cas la croyance, le mythe ou l'utopie selon lesquels l'art remplirait une « mission » vis-à-vis de la société, de l'homme, de la vie : « il faut que le danseur ne soit plus assujetti, ni à moi, ni au "système", ni à l'art. L'art est seulement notre outil, pas notre but » (Bel, 2013, p. 29).

Les insatisfactions chroniques du public face aux œuvres performatives correspondent sans doute aux codes que s'impose le danseur Antonio Carallo en se maquillant avant d'entrer sur scène « par respect pour le public ». Ce désir de conquérir l'auditoire ne répond pas ici à l'intention du chorégraphe – puisque celui-ci a expressément demandé à ses interprètes de ne pas se maquiller –, mais plutôt aux attentes – imaginées ? – du public. Le maquillage demeure un indice implicite de la représentation : sa présence souligne le faux-semblant de manière latente, au niveau de la fiction théâtrale, comme dans la sphère sociale. Ces réactions du public, ainsi que ces résistances de danseurs, traduisent la prégnance d'un rapport de séduction historiquement ancré dans la pratique de la danse. Est-il seulement possible de s'en défaire ?

### 5.3. Le Sacre du sujet

Il demeure un paradoxe entre, d'un côté, le « Sacre du sujet » par la forme même du solo qui, en portant le nom de la ballerine, la glorifie et, d'un autre côté, la présence effacée de la danseuse caractéristique de l'esthétique de Bel. En effet, au-delà de la figure du solo, rien n'est établi pour faire « briller » la danseuse. Au contraire, tout est mis en place pour la présenter de la manière la plus humble possible.

Sur cet immense plateau, la ballerine n'entre pas comme une « étoile », avec une grande robe, un projecteur braqué sur elle, et une musique solennelle. Non. Elle entre *simplement*, dans le silence, sans maquillage, et elle s'adresse aux spectateurs sans éclat dans la voix. Cette pauvreté de la mise en scène, qui renvoie à sa condition de « sujet », opère une contradiction avec le cérémonial traditionnel du solo classique. Ce paradoxe tend simultanément à démythifier l'interprète en la présentant de manière ordinaire, dans son bleu de travail indifférencié, et à la

sublimier en accentuant sa condition d'ouvrière face au contraste de l'espace de représentation imposant dans lequel elle est mise en scène.

### 5.3.1. Une « danse-réalité »

« Bonsoir, je m'appelle Véronique Doisneau ».

La danseuse s'adresse au public en détachant distinctement ses mots. Son texte est récité de manière mécanique et le ton de sa voix demeure trop appliqué pour être vraiment naturel. En même temps, ce ton traduit une certaine fragilité face à la prise de parole, qui trahit peut-être à la fois la gêne et un désir de « bien faire » rendant singulièrement la danseuse plus *humaine*. Bien qu'artificiellement amplifiée par son micro-casque, la « sous-projection » de sa voix tranche ici avec l'opulence de l'Opéra national de Paris. Esseulée, sur cet immense plateau historiquement marqué par l'emblème de la monarchie, la danseuse paraît minuscule et désœuvrée.

« Pour ceux qui sont placés loin, on dit que je ressemble à Isabelle Huppert ».

Le micro permet à Véronique Doisneau de s'adresser au public sur le ton de la confidence. Ce plateau historique appartient à son quotidien depuis près de vingt ans. Instaurant un espace d'intimité au sein même de la représentation, cette autofiction conçue comme une « danse-réalité » montre ses coulisses, ses dessous, ses travers et ses contradictions. Comme dans les émissions de télé-réalité chargées de représenter des gens « comme tout le monde », l'objectif consiste ici à mettre à l'honneur une profession de l'ombre à travers une minutieuse mise en scène. Bien que composé à partir du vécu de la ballerine, son témoignage est écrit et suit une



courbe dramaturgique distillant des moments de surprises, d'empathie, d'émotion et d'humour.

Le caractère autobiographique confère au spectacle une plus-value poétique. La ballerine révèle son salaire en tant que danseuse de l'Opéra de Paris et explique comment certains chorégraphes ont marqué sa carrière et évoque ses pires souvenirs. Le but du spectacle ne consiste pas à enjoliver la profession du danseur mais à la présenter sans illusion, avec ses peines, ses deuils et ses moments de grâce : « La scène dans le projet de Bel n'est plus lieu d'utopie mais de désublimation et de témoignage en acte » (Wavelet, 2004, p. 43). Il ne s'agit pas de transfigurer la banalité d'une danseuse mais de la présenter sans piédestal :

D'ailleurs, beaucoup de gens, quand on a des répétitions publiques, disent : « ce n'est pas possible d'être sur scène comme ça, il faut avoir du désir ! » Non, justement, je ne veux pas cette projection. À l'Opéra de Paris, les critiques sur les forums de discussion sont principalement comme ça : « elle n'est pas joyeuse ». Non, on ne parle pas de sa vie joyeuse, on parle de sa vie. Et sa vie est triste et joyeuse. (Bel, dans Wavelet, 2005, p. 26)

Véronique Doisneau entre sur le plateau comme le chorégraphe le lui a demandé. *Normalement*. Comme elle est dans la vie. Et sans fard. La pièce élabore ainsi une dramaturgie du sensible. L'absence d'artifice place certes l'interprète dans une certaine fragilité qui participe à la mise à nu de la représentation. Désublimée, la danseuse perd son aura de ballerine pour (re)devenir *quelqu'un* : une personne avec une histoire personnelle, des blessures, des rêves et des failles.

### 5.3.2. Processus de subjectivation

« J'ai 41 ans et je pars à la retraite dans un an. Je suis sujet du corps de ballet depuis 18 ans ».

À travers le dispositif mis en place par Jérôme Bel, le danseur, étant de pair l'objet et le sujet même du spectacle, développe une forme d'autoréflexivité. Son témoignage soulève un questionnement identitaire : qu'est-ce qui détermine une carrière de danseur ? Sa formation, sa culture, un goût pour le mouvement<sup>226</sup>, un concours de circonstance, une « chance », un don inné, le talent, le travail, sa docilité ? Cette autoréflexivité conduit le danseur (et le spectateur) à une prise de conscience : « J'essaye d'émanciper ces danseurs de ce qui tend à les réduire à des fonctions, d'en faire des sujets, de les sortir de ce statut d'objets dansants tel qu'il prévaut dans le type d'éducation "artistique" qu'ils ont reçue ainsi que dans leur pratique » (Bel, 2013, p. 23-24)<sup>227</sup>.

À l'aube de sa retraite, Véronique Doisneau dresse le bilan de sa carrière jalonnée par ses blessures et la naissance de ses enfants : « Je ne suis pas devenue étoile, la question ne s'est pas posée. Je crois que je n'étais pas assez douée, et trop fragile physiquement. »

Implacable, ce témoignage traduit toute la charge (et l'habitude) du jugement dans l'univers du ballet. Si les « meilleurs » danseurs accèdent au rang d'étoile, les autres

---

<sup>226</sup> Par exemple, dans son solo, Cédric Andrieux confie que sa mère l'a inscrit à la danse car « il bougeait trop ».

<sup>227</sup> Ex-sujet de l'Opéra de Paris devenue interprète pour le chorégraphe Dominique Bagouet, Olivia Grandville (dans Bossatti, 1992) souligne cet effacement de soi, traditionnel, voire stéréotypé, du ballet à laquelle elle était habituée et *assujettie* : « J'étais "sujet", dit-elle, mais je n'étais plus rien », (p. 45).

souffrent donc d'un manque de talent avéré. Cette auto-évaluation qui souligne le poids hiérarchique de l'institution donne au solo une dimension ethnographique. Au-delà d'une « personne », Véronique Doisneau devient une métonymie du ballet, et, en-deçà, de la culture occidentale, en particulier française, dans laquelle il s'inscrit. On ne parle plus seulement d'art chorégraphique ici, mais d'un système politique historiquement organisé à partir d'un modèle de pouvoir fondé sur la représentation et dont les conditions sont déterminées par une prédisposition de l'ordre d'un don naturel ou acquis<sup>228</sup>.

J'aimerais établir ici un lien avec la pièce *Pichet Klunchun and myself*, dans laquelle Jérôme Bel pose à son homologue thaïlandais la question « Pourquoi es-tu devenu danseur ? » :

Je ne sais pas pourquoi, des dieux ont certainement dû choisir pour moi. Je suis né dans une province à l'écart de Bangkok. Mes parents ont eu trois filles avant moi. Il y a dans cette province un temple grandiose et très réputé, Soton Temple. Une statue y trône, un bouddha. Nous pensons qu'il aime les danseurs. Quand vous désirez quelque chose, c'est auprès de lui que vous le demandez. Si votre souhait se réalise, vous le remerciez en lui offrant une danse. Ma mère voulait un garçon, l'a demandé à cette statue et je suis né. C'est peut-être pour cette raison que je suis devenu danseur. (Extrait du spectacle cité dans le programme du Centre national de la danse, janvier 2006)

Au cours de leur conversation, les deux artistes confrontent leurs conceptions de la danse et le rapport qu'ils entretiennent avec elle. Alors que, pour l'un, la danse

---

<sup>228</sup> Bel (2013) relate ainsi un projet de solo amorcé avec un soliste de l'American Ballet Theatre de New York, David Hallberg, qui expliquait être devenu danseur étoile en raison de son « talent » : « il a dit qu'il était "doué" (*gifted*), ce que je veux bien admettre. Mais ce qu'il n'a pas réussi à déplier, ou plutôt ce que nous n'avons pas réussi à déplier, c'est le processus de cette reconnaissance du talent. Quel est le processus qui se cache derrière ce mot "talent" ? » (p. 30-31)

représente un exercice de réflexion sur le monde, voire un luxe, pour l'autre, elle est intimement liée à une pratique religieuse. Si, en Thaïlande, la danse est au service du culte (et du tourisme !), en Occident, elle se pratique au nom de la « culture » – notion complexe qui bascule parfois, comme le religieux, au service du politique – dans le vaste marché de l'art et de l'industrie du spectacle.

**Figure 5.2** Jérôme Bel. *Pichet Klunchun and myself* (2005)  
© R.B.



Du dispositif dialectique établi entre les deux artistes surgit chez chacun d'eux un processus de subjectivation qui résonne également sur le public. Qu'attends-je, au fond, d'un spectacle de danse ? Que viens-je y voir ? Jusqu'à quel point suis-je assujettie aux codes de la représentation ?

### 5.3.3. Émancipation politique de l'autoreprésentation

Dans un désir de superposer le réel à la représentation, le caractère autobiographique accentue l'état de présence particulier que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Bel<sup>229</sup>. Bien qu'il implique une concentration particulière du danseur, une précision aiguë de ses moindres mouvements et une prise de conscience infime de sa posture, cet *être-là* instaure une forme de détachement radical. Il ne s'agit pas pour les danseurs de plonger corps et âme dans le mouvement, mais plutôt de maintenir une distance autoréflexive. Au-delà d'une explication didactique sur une pratique culturelle donnée, le rapport qui s'établit entre la danse et son contexte socioculturel devient particulièrement fascinant. D'un côté comme de l'autre, la danse s'avère représenter un produit de la culture dont elle est issue, avec ses propres références, ses codes et son histoire. L'exercice de subjectivation permet à chacun de prendre conscience des présupposés historiques et politiques qui fondent ses références esthétiques et creusent ses paradoxes.

Dans *Pichet Klunchun and myself*, Jérôme Bel établit un lien entre la danse thaïlandaise qui reproduit depuis des siècles le même répertoire et la tradition du ballet classique occidental qui conserve un certain patrimoine historique avec ses valeurs et ses codes. À la suite de son collègue, il expose, un brin facétieux, les enjeux de sa propre démarche au regard de la rupture historique opérée par la modernité en Occident. Le chorégraphe explique alors que le rôle de l'artiste contemporain ne consiste désormais plus à reproduire les modèles traditionnels, mais avant tout à surprendre le public, quitte à « ne plus danser » et à décevoir ses attentes. Or, comment expliquer le minimalisme et le conceptualisme à un danseur

---

<sup>229</sup> Cf. chapitre 3 : Être ou ne pas être, en particulier : 3.1.1. « Être là sur le plateau, comme assis dans le salon » : la présence à l'état brut.

non occidental qui ne partage ni les mêmes références socio-culturelles et historiques, ni les mêmes codes symboliques ? Le jeu de l'art contemporain constitue ainsi un « pari ». Si le public s'y intéresse, c'est justement parce qu'il « ignore » ce qu'il va y découvrir.

Quand Véronique Doisneau interprète en solo la partition de *Points in space* de Merce Cunningham, elle coupe son micro-casque et danse avec, pour toute musique, le silence de ses gestes. Dans cette pièce, chaque danseur devient *un point dans l'espace*. Inspiré par la théorie de la relativité d'Einstein qui avance entre autres l'idée qu'il n'y a pas de point fixe dans l'espace, le chorégraphe américain décide que tout point s'avère donc être aussi important que n'importe quel autre. Suivant cette logique, chaque danseur devient un soliste qu'aucun grade ne distingue. Considérer chaque danseur du corps de ballet comme un soliste est un acte subversif au sens où il déjoue le système hiérarchique instauré. Dans ce cas de figure, cette indifférenciation les rend égaux. Sur l'immensité du plateau de l'Opéra de Paris, la sérénité qui accompagne les mouvements de Doisneau devient envoûtante, voire vertigineuse, même pour celui qui n'a jamais aimé (ou compris) l'illustre chorégraphe américain qui fit de l'abstraction sa signature.

La danseuse partage son sentiment de liberté en interprétant cette pièce abstraite qui lui a appris à « danser en silence » et à « écouter le rythme des autres danseurs ». Elle transmet au public sa jouissance de l'espace, son plaisir d'interpréter le mouvement et de l'inscrire dans le temps. Bien que seule en scène, je l'imagine aisément tout aussi libre parmi d'autres danseurs imaginaires. Contrairement au *Lac des cygnes*, la liberté de l'interprète se révèle ici à travers son anonymat qui n'est alors plus subi comme une instrumentalisation hiérarchique, mais comme un véritable sentiment d'émancipation. De par son autonomie et sa

mobilité, ce « point dans l'espace », semble curieusement vivant bien qu'effectuant une partition de mouvements abstraits. Cunningham l'avait compris quand il déclarait : « Le mouvement est expressif au-delà de toute intention ».

Concevoir un solo pour un sujet du corps de ballet est un acte politique qui incite le chorégraphe à redistribuer l'espace et la visibilité, questionnant implicitement le fondement historique de sa position hiérarchique. Bien que son grade l'identifie comme « sujet », contrairement aux danseurs du coryphée et du quadrille qui demeurent traditionnellement anonymes et indifférenciés, celle qui était toutefois interchangeable de par sa fonction, s'avère aujourd'hui, avec ce solo, irremplaçable... notamment par la non-reproductibilité de l'œuvre par une autre interprète. En mettant en scène la parole du danseur historiquement confinée au silence<sup>230</sup>, ce dispositif autoréflexif déplace son statut d'une objectivation traditionnelle à sa subjectivation. Par le témoignage autobiographique, le danseur s'approprie l'œuvre à travers son expérience. Aimar Pérez Gali (dans Cvejic, 2014) décrit ce processus d'émancipation dans un texte intitulé « Le danseur "parle"-t-il ? » : la prise de parole constitue un geste politique qui permet au danseur de sortir de « sa condition subalterne » (p. 307) tout en s'interrogeant sur sa pratique et son propre rapport à la représentation.

Ce projet de solo s'avère politique de par le dispositif de subjectivation qu'il établit. Les danseurs sont identifiés en tant que *personnes*. Leurs soli rendent public un

---

<sup>230</sup> On pourrait d'ailleurs s'interroger sur l'assujettissement quasi ontologique du danseur. Ce mutisme s'insinue dans l'inconscient collectif par des a priori philosophiques comme un art prétendument « muet » ou encore l'absence du désir de parole chez le danseur. Devenus habitudes par « tradition », ils contribuent à vouer une profession au silence et instaurent insidieusement un rapport de pouvoir entre chorégraphe, danseurs et public à travers la fétichisation du corps dansant.

point de vue souvent relégué au silence. Le danseur prend alors part au débat, interpelle les spectateurs et leurs attentes, questionne son regard.

### **Conclusion : Le paradoxe du vivant...**

Même si Véronique Doisneau n'a jamais dansé auparavant pour Jérôme Bel, sa façon d'entrer en scène, de regarder le public et même, d'une certaine manière, de s'effacer du « spectacle » correspond à l'attitude caractéristique des interprètes dans l'ensemble de son œuvre. Ses spectacles requièrent une telle diminution de la présence du danseur qu'un sentiment d'« objectivation » (consenti ou non) paraît inévitable. Le chorégraphe (2013) décrit à ce propos l'assujettissement qui s'exerce sur ses interprètes à travers son rôle d'auteur, par exemple dans l'expérience du *Show must go on* :

J'ai commencé (...) à prendre des décisions sans les consulter, à leur demander de faire des choses sans leur expliquer pourquoi, à les dominer. J'en étais venu à produire une aliénation dont je suis le principal responsable, même si les interprètes ont consenti à cette objectivation – à part quelques-uns qui ont claqué la porte de la compagnie. Foucault décrit ce phénomène, entre dominants et dominés, de manière limpide. Pour éviter de reproduire cela, après réflexion, j'ai décidé de travailler à des projets dont le sujet du spectacle serait l'interprète lui-même, et qu'il n'y en aurait qu'un afin que je puisse lui consacrer toute mon attention. (...) Le sujet de ces soli étant l'interprète lui-même, cela me permet de rétablir une égalité dans le rapport qui s'établit entre nous. (p. 28)

Jusqu'à quel point un interprète est-il instrumentalisé (et façonné) par son chorégraphe ? Bien que chaque solo soit construit à partir des réponses du danseur en regard de son parcours professionnel, Bel choisit non seulement les questions – et donc oriente le discours –, mais il recueille également parmi ses réponses, celles



qui lui « parlent », et donc celles qui le touchent personnellement. L'écriture du solo s'élabore à partir de l'agencement de morceaux soigneusement sélectionnés et ordonnés. C'est donc en réalité un portrait de Véronique Doisneau *mis en scène* par Jérôme Bel. Tandis que l'exercice du solo libère le danseur d'une certaine forme d'objectivation, on peut se demander dans quelle mesure il ne l'y contraint pas davantage.

Par ailleurs, il s'avère fascinant d'interroger le paradoxe qui réside dans ce désir de voir surgir du vivant pendant qu'on est au théâtre. Le chorégraphe portugais Joào Fiadero (dans Rousier, 2002) s'interroge à ce titre : « Comment donner à voir la naissance, le surgissement d'un fragment de "réel", l'apparition d'une "vérité" vivante et crédible, pour tous au même instant. Moment inimitable, impossible à fixer, à répéter » (p. 117). Cette singularité se perçoit clairement à travers les consignes que Bel dispense à ses interprètes. Par exemple, une non-danseuse participant à la distribution du *Show must go on* se souvient de sa première répétition :

Pour commencer, il nous donne la consigne principale : « Sur *Come Together*, vous rentrez sur le plateau, vous prenez l'espace et vous regardez autour de vous ». Il nous laisse faire une première fois puis après il rectifie. Par exemple : la façon dont tu as mis tes mains dans tes poches était trop « ostentatoire », ce n'était pas « naturel ». On a le droit de bouger mais pas trop. Il ne faut pas non plus que ça ait l'air trop figé. S'il ne te dit rien c'est qu'a priori, ce que tu as fait lui convient. (...) Une autre fois, il te fait une remarque bien que tu n'aies pas l'impression d'avoir fait les choses différemment. À propos du regard, il m'a dit par exemple que le mien était trop bas. Alors j'ai regardé le public plus haut, mais je n'avais plus du tout l'impression de le regarder « naturellement ». Si je regarde les gens, ça donne l'impression que je regarde en bas. Du coup, tu ne regardes plus les gens, tu regardes le lointain. Tu te retrouves pour le coup dans une situation théâtrale car ce n'est pas du tout un regard « naturel ». (Miel, 2007, p. 1)

La contrainte d'« avoir l'air naturel » dans un contexte spectaculaire biaise le jeu de l'interprète : « Dès que tu as envie de faire un geste, tu crains qu'il ne devienne trop théâtral. Tu deviens inévitablement figé » (Miel, 2007, p. 2). Cette contrainte nécessite une prise de conscience aigüe de l'espace, du public et du *timing*.

Certes, l'attitude du danseur semble décontractée et son regard tout ce qu'il y a de plus « naturel », mais comme on a eu l'occasion de le constater dans les chapitres précédents, sa présence est néanmoins *travaillée* à travers une esthétique de la posture, un corps *povera* et une présence à l'état brut. Bel (dans Hivernat, 1999) admet cette contradiction : « J'ai conscience aujourd'hui de devenir assez pénible en demandant à un interprète de ne pas battre des cils à tel ou tel moment... Simplement parce que sur cinquante minutes, tout fait sens » (p. 13). Cette (re)construction du réel passe par un savant gommage du naturel, dans le but d'être plus réaliste, et donc plus *crédible*. Accomplir un geste de manière naturelle sur scène implique pour le danseur de doser le moindre mouvement : sans trop en rajouter, ni pas assez. Cette impression de réel peut constituer une véritable mise en scène, voire un leurre. S'il aspire à une vision plus « égalitaire » entre l'artiste et son spectateur, à une identification assumée avec le public et à une présentation désillusionnée de la danse, cet effet suscite toutefois une tension dramatique amplifiée par l'absence de piédestal et d'artifice.

## CONCLUSION

Considéré comme un chorégraphe iconoclaste, Jérôme Bel assume une volonté anti-illusionniste à partir de ce que j'ai nommé un corps *povera*, un état de corps ordinaire et une présence à l'état brut. Marquées par une absence d'idéalisme, ses œuvres s'affirment « contre le prétendu "mystère de l'art", contre cette "âme" supposée habiter l'artiste, contre "l'inspiration" et toutes ces conneries qui régnaient en maîtres dans les discours de l'époque dans le champ chorégraphique... Bon, qui continuent à régner... Non ? » (Bel, 2013, p. 119). Sous le filtre de la déconstruction – du spectacle, de la corporéité dansante, de l'état de présence et des attentes du spectateur –, une conception s'est ainsi cristallisée, au fil de la thèse, autour de l'idée d'une « danse sans mythe » pour élaborer le postulat d'une « danse athée ».

Poser un regard athée sur la danse – c'est-à-dire non soumis à un certain nombre de croyances, d'attentes et de valeurs – impose de ne plus croire en l'hégémonie du geste dansant poétique. Dans ces conditions, l'art n'est plus « un objet autosuffisant qui ne se préoccupe que d'exhiber son propre pouvoir constitutif », mais ouvre sa pratique « au jeu des différences, à des représentations et des discours extérieurs au champ artistique et à ses valeurs essentialistes » (Siegmund, 2003, p. 332). La fin des idéaux conduit les créateurs à reconsidérer leur rôle à travers « un art devenu modeste, non seulement quant à sa capacité de transformer le monde, mais aussi quant à l'affirmation de la singularité de ses objets » (Rancière, 2004, p. 33).

Ne reposant plus sur les signes de la virtuosité, la danse performative s'inscrit dans un contexte artistique « post-utopique » (p. 31) qui tend à désacraliser le corps pour

le montrer tel qu'il est. Les chorégraphes qui s'inscrivent dans cette vision travaillent davantage sur le corps réel que sur son caractère allégorique : « Ce qui les intéresse, ce n'est pas tant de créer un nouveau langage symbolique de la danse que de s'interroger sur la nature du spectacle et son format, et notamment sur les images que le corps crée tandis qu'il est vu en train de se montrer » (Siegmond, 2003, p. 324). Cette exposition parfois crue impose un regard lucide, conscient de ses limites, de ses failles, mais aussi de son pouvoir.

Cette conception de la danse rejette toute idée de transcendance « comme un moyen (une chance ?) d'élaborer un cadre non œdipien où l'adhésion à un modèle de corps ne serait plus nécessaire, ni la transmission de valeurs et surtout de croyances préétablies » (Louppe, 2007, p. 30). Dans cette vision de l'art, la mythologie du don de soi est rompue : le danseur performatif devient le protagoniste d'une danse qui ne « croit » plus ni au créateur démiurge, ni au sacrifice de l'interprète, mais place son art comme un « travail ». Il n'est plus ce danseur assujéti à la Forme et à l'image, ni même ce danseur qui révélerait la profondeur de son âme. Il ne cherche plus à « émouvoir » le spectateur, ni à le « séduire », ni même à l'illusionner.

Le danseur athée n'est pas dupe. Il n'est pas « croyant », il n'a donc pas besoin de se créer un mythe pour exister, il ne s'illusionne plus face à la religion du ballet, ni au protestantisme de la danse moderne. Sur scène, il arbore un corps quelconque qui semble ne ressentir « ni désir ni volonté » (Siegmond, 2003, p. 334). Sans être nihiliste pour autant, il joue avec l'ensemble des codes et mythologies de l'art auxquels le spectateur contemporain semble toujours plus ou moins attaché. Cependant, chassez le mythe et il revient au galop ! Le seul moyen de se débarrasser d'un mythe consiste à le remplacer par un autre, nous avise Barthes (1970) :

*Le Degré zéro de l'écriture* (...) n'était qu'une mythologie du langage littéraire. (...) Il apparaît donc extrêmement difficile de réduire le mythe de l'intérieur, car ce mouvement même que l'on fait pour s'en dégager, le voilà qui devient à son tour proie du mythe : le mythe peut toujours en dernière instance signifier la résistance qu'on lui oppose. À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? (p. 221-222)

Face aux grands mythes de la danse, s'élèvent leurs pendants opposés, non moins utopiques : corps profane, danse minimale, chorégraphe-recycleur, vidage de la représentation et immanence du réel... Déconstruire les mythes de l'art, c'est donc en (re)construire. Indéfiniment.

Délivrée de ses croyances, la danse déplace ses effets. Il ne s'agit plus de « faire croire » mais de « montrer », il ne s'agit plus de « symboliser » mais de « faire », il ne s'agit plus de « représenter » mais d'« être » littéralement *là*, sur scène, ici et maintenant. Nombre d'œuvres chorégraphiques contemporaines assument désormais cette modalité de présentation du corps :

Elles nous donnent le temps d'explorer les corps quotidiens qu'elles présentent, leur qualité de peau, de recherche des signes distinctifs, des défauts, des détails qui passent généralement inaperçus, et laissent leur mémoire se manifester. Elles nous impliquent dans une expérience presque tactile, dans un « chiasme » de regard et de toucher, dirait Merleau-Ponty. (Siegmond, 2003, p. 327-328)

L'expérience de la promiscuité du corps, par son exhibition crue, désaffectée et clinique, comme par son inhibition, son occultation et même sa disparition, rend la relation au public inévitablement troublante. Pour le danseur, ce détachement



nécessite un lâcher-prise qui permet de rendre son corps plus « poreux ». Le spectateur est libre d'y projeter ses propres fantasmes. Bien que marquées par une vision athée du corps et de sa représentation, ces œuvres n'en demeurent pas moins poétiques et sensibles... Je distingue ainsi la notion de « croyance » de celle de la « foi ». Alors que l'une s'opère selon une règle (convention ou Loi) – qui tend parfois à la superstition –, l'autre, en revanche, relève d'une intime conviction. Elle touche à un état d'esprit et à un ancrage individuel qui relève de l'idéologie, plutôt qu'à un rituel protocolaire.

N'étant plus contraint à la production du mouvement, le danseur performatif engage, à travers la disparition de son aura, une opération de distanciation qui implique certains partis pris esthétiques :

- l'éloignement d'un modèle idéal de corps formaté et univoque afin de favoriser un corps dansant pluriel et polymorphe ;
- une méfiance vis-à-vis du mouvement dansé (et de sa séduction) afin de privilégier le corps comme fondement ontologique de la danse ;
- le détachement par rapport à une fonction universalisante qui tendrait à renouer un lien social par l'expérience de l'art, afin d'envisager, à l'opposé, le morcèlement de la communauté... Il s'agit d'assumer le conflit et la division comme forces vives de l'art et du monde, plutôt que comme idéal d'unification, voire d'uniformité, dans l'illusion d'une communauté rassemblée ;
- le vidage de la représentation conçu non pas comme son annulation mais comme un potentiel : « [en guise de] réponse à un monde de plus en plus fictionnalisé et dramatisé, les formes de théâtre contemporain repensent la question du réel et du fictionnel, laissant le spectateur concevoir le drame qui n'a pas lieu sur le plateau » (Monfort, dans Huesca, 2010, p. 95) ;

- le rejet de l'idée de l'art considéré comme un « besoin » viscéral, au profit de la notion d'outil.

Face aux utopies fondées par les grands mythes de l'art, une « danse sans ego » émerge alors de ces présupposés tant artistiques que philosophiques. Cette mise à distance de l'ego, souligne Siegmund (2003), rompt avec « le fétichisme de la présence » qui a pour fonction de « nier l'absence » et de combler son « manque à être » (p. 333). Au contraire, l'absence permet « d'ouvrir un champ de questions dans l'ordre imaginaire et symbolique de la danse » (p. 332). À travers la disparition des éléments du spectaculaire et l'absence de danse, j'irais même jusqu'à évoquer l'effacement de la figure du danseur, c'est-à-dire, en d'autres termes, la « Mort du danseur »<sup>231</sup>. Cette désactivation du danseur permet d'activer le spectateur.

Le danseur s'abstient, démissionne, renonce. Il accomplit un processus de deuil. Il s'efface. Dans ce renoncement à l'ostentation, il se livre cependant au regard. En s'exposant, il s'exhibe. Cette ambivalence s'avère fondatrice : elle s'inscrit en effet dans le rituel même de la représentation. Le danseur assume à la fois une distanciation radicale dans le détachement de soi et une absence de distance dans l'exposition de soi. Toutefois, il ne s'agit plus ici de traquer l'idéal, l'authenticité et « la vérité de l'être », mais d'assumer ses contradictions et ses zones grises comme un potentiel créateur.

Que signifie se présenter sur scène aujourd'hui ?<sup>232</sup> Cette question dépasse le cadre de l'esthétique pour s'inscrire dans le champ du politique dans la mesure où elle

---

<sup>231</sup> Je reprends ici l'idée de la Mort de l'Auteur développée par Barthes (1984) puis Foucault (1994) pour la confronter à la danse. Cf. Mythe #1 : Du créateur démiurge à la mort de l'auteur.

<sup>232</sup> Le metteur en scène Jacob Wren s'interrogeait ainsi en décembre 2014 lors d'une conférence

tend à « reconfigurer le partage du sensible » (Rancière, 2004, p. 38). Ce glissement de la représentation vers l'acte de présence se distingue du rôle théâtral classique et de la notion de personnage. Le danseur n'est plus l'instrument de la danse mais sa fonction : teintée par sa subjectivité, sa corporéité induit une façon singulière de l'envisager. Bien au-delà d'un personnage ou d'un « signe », au-delà de lui-même, le danseur incarne avant tout une fonction métonymique : il est la danse. Il se joue quelque chose de tout aussi politique quand l'interprète ne représente plus personne et, même, lorsque celui-ci disparaît. À l'ère de la décroissance économique, cette danse sans ego constitue une forme de résistance à une certaine surenchère du spectaculaire. L'œuvre performative redistribue ainsi l'espace commun en confiant au spectateur une responsabilité dans la dynamique d'échange que propose l'expérience même du spectacle vivant.

**Figure 6.1** Jérôme Bel. *Nom donné par l'auteur* (1994)  
Sur la photo : Frédéric Seguet © Herman Sorgeloos




---

donnée dans le cadre de Montréal Danse : « Que signifie se tenir sur scène, face à d'autres personnes, sans se cacher derrière un personnage ou au sein d'un ensemble ? Qu'implique cette question par rapport à la nature de la performance ? Serait-ce même politique ? »



## ÉPILOGUE

*Shirtologie (1997) : Troisième et dernier solo de Frédéric Seguet*

*Encore une fois seul sur scène, sous une douche de lumière, le front baissé, tu retires un à un une troisième et dernière série de t-shirts.*

*Comme des pelures d'oignon.*

*Cette fois-ci, les t-shirts n'ont aucun imprimé.*

*Ils sont tous de couleur unie.*

*Tous bleus.*

*Mais jamais le même bleu.*

*Variations infinies d'une même teinte. Un dégradé de monochromes bleus, certains bleu ciel, d'autres outremer, turquoise, marine. Une seule couleur pour une série de dérivés. Clairs, foncés, pastels.*

*Entre poésie de la couleur et abstraction pure, l'imaginaire glisse des monochromes d'Yves Klein à la symbolique du cosmos... Pour terminer, sur une ultime pirouette, avec ce slogan publicitaire : « United Colors of Benetton ».*

(journal de spectatrice, juin 1997)

\*\*\*

## ANNEXE A : BIOGRAPHIE DE JÉRÔME BEL

Né en 1964, Jérôme Bel vit à Paris et travaille à l'international. Après avoir suivi ses premiers cours de danse au lycée puis à Bordeaux, il entre au Centre national de danse contemporaine d'Angers (CNDK) à l'âge de 20 ans, pour une année.

En tant qu'interprète, il a dansé pour plusieurs chorégraphes dont Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Daniel Larrieu et Caterina Sagna.

En 1992, il est assistant à la mise en scène de Philippe Découflé pour les cérémonies des XVIème Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville.

En 1994, Jérôme Bel crée sa première pièce intitulée *nom donné par l'auteur*, d'autres créations suivront, pour la plupart diffusées pendant plusieurs années : *Jérôme Bel* (1995), *Shirtologie* (1997), *Le Dernier Spectacle* (1998), *Xavier Le Roy* (2000), *The Show must go on* (2001). La pièce figure au répertoire du Deutsches Schauspielhaus à Hambourg de 2000 à 2005, et au répertoire du Ballet de l'Opéra de Lyon de 2007 à 2014. Elle reçoit un Bessie Award pour ses représentations à New York en 2005. En 2004, il propose *The Show must go on 2*, pièce qu'il considèrera comme un échec et qu'il retirera du répertoire de la compagnie après les représentations de Bruxelles, Paris, Berlin et Singapour.

Selon les pièces et les lieux de leur diffusion, Jérôme Bel suscite des réactions très diverses. Le public réagit avec enthousiasme, ou au contraire avec hostilité. Et, régulièrement, des spectateurs demandent à être remboursés... Si, par exemple, à sa création mais également plusieurs années plus tard, la pièce *nom donné par l'auteur* se heurte à l'incompréhension du public, le scandale de *The Show must go on*, au contraire, devient un succès mondial ! Pour *Le Dernier Spectacle*, pièce qu'il juge mal comprise par le public, Jérôme Bel propose au Centre national de la danse, en janvier 2005, une conférence explicative.

À partir de 2004, Jérôme Bel amorce un tournant ethnologique en se confrontant à des danseurs issus d'un tout autre univers que le sien et à leur vision de la danse : c'est ainsi que dans *Véronique Doisneau* présenté en septembre 2004 à l'Opéra national de Paris, il se focalise sur la figure et la personnalité d'une danseuse classique. L'année suivante, invité par le commissaire Tang Fu Kuen à venir travailler à Bangkok, il produit *Pichet Klunchun and myself*, une pièce dans laquelle il dialogue

avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun, un danseur traditionnel thaïlandais.

La pièce *Isabel Torres* créée pour le ballet du Teatro Municipal de Rio de Janeiro est la version brésilienne de la production de l'Opéra de Paris. En 2009, il produit *Lutz Förster* avec le danseur de Pina Bausch et *Cédric Andrieux* membre de la Merce Cunningham Dance Company pendant huit ans puis du Ballet de l'Opéra de Lyon. Ces deux *opus* clôturent la série des spectacles qui interrogent l'expérience et le savoir d'interprètes.

Cette même année voit le jour *Un spectateur (2009)*, une conférence interprétée par Jérôme Bel lui-même qui consiste en un monologue d'une heure environ où le chorégraphe partage avec le public certaines de ses expériences vécues en tant que spectateur. Ce travail préfigure *Cour d'honneur* qui met en scène en 2013 quatorze personnes relatant leurs souvenirs de spectateurs dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon.

En 2010, il signe avec Anne Teresa De Keersmaeker *3Abschied*, spectacle qui a pour matériau *Le chant de la Terre* de Gustav Mahler dans la version de Schönberg. En 2012, il crée *Disabled Theater*, une pièce avec les acteurs professionnels handicapés mentaux du Theater Hora, compagnie basée à Zurich. Cette pièce a été sélectionnée pour le Theatertreffen à Berlin et a reçu un Prix en Suisse récompensant la meilleure création de danse.

Les films de ses spectacles sont présentés lors de biennales d'art contemporain et dans des institutions muséales. Jérôme Bel est régulièrement convié à donner des conférences dans différentes universités. En 2008, la publication du *Catalogue raisonné Jérôme Bel* livre une série d'entrevues qui analysent ses spectacles entre 1994 et 2005. En 2013 paraît *Emails 2009-2010* (aux éditions des Presses du Réel) coécrit avec le chorégraphe Boris Charmatz.

## **ANNEXE B :**

### **CRÉDITS COMPLETS DES PIÈCES ANALYSÉES DANS LA THÈSE**

#### ***nom donné par l'auteur (1994)***

un spectacle de : Jérôme Bel  
création : Lisbonne, le 21 septembre 1994, au Teatro CineArte pour le festival Skite 94  
interprétation : Jérôme Bel et Frédéric Seguetta  
production : R.B. Jerome Bel (Paris)

#### ***Jérôme Bel (1995)***

création : Bruxelles, le 1er septembre 1995, au festival Bellones-Brigittines  
interprétation : Eric Affergan, Claire Haenni, Yseult Roch, Gisèle Pelozuelo, Frédéric Seguetta  
production : R.B. Jérôme Bel (Paris)  
remerciements : D.C.A. et la Ménagerie de Verre

#### ***Shirtologie (1997)***

concept : Jérôme Bel  
création : Lisbonne, 22 février 1997, Centro Cultural de Belem  
interprétation : Frédéric Seguetta  
production : Centro Cultural de Belem (Lisbonne), Victoria (Gand), R.B. Jérôme Bel (Paris)

#### ***Le Dernier spectacle (1998)***

concept : Jérôme Bel  
chorégraphie : Susanne Linke, extrait de Wandlung (1978)  
musique : Franz Schubert, extrait de La jeune fille et la mort  
création : Bruxelles (Belgique), le 12 novembre 1998, au Kaaithheater  
interprétation : Claire Haenni, Antonio Carallo, Frédéric Seguetta, Jérôme Bel  
production : Centro Cultural de Belem (Lisbonne), Kaaithheater (Bruxelles), R.B. Jérôme Bel

#### ***The Show must go on (2001)***

conception et  
mise en scène : Jérôme Bel

musique : Leonard Bernstein, David Bowie, Nick Cave, Norman Gimbel and Charles Fox, J. Horner, W.Jennings, Mark Knopfler, John Lennon and Paul Mac Cartney, Louiguy, Galt Mac Dermott, George Michael, Erick "More" Morillo and M. Quashie, Edith Piaf, The Police et Hugh Padgham, Queen, Lionel Richie, A.Romero Monge and R. Ruiz, Paul Simon  
 création : Paris, 4 janvier 2001, Théâtre de la Ville  
 interprétation : Sonja Augart, Nicole Beutler, Eric Affergan, Dina Ed Dik, Juan Dominguez, Marie-Louise Gilcher, Claire Haenni, Cuqui Jerez, Henrique Neves, Frédéric Seguet, Amaia Urra, Olga de Soto, Peter Vandenbempt, Hester Van Hasselt, Olivier Casamayou, Ion Munduate, Aldo Lee, Benoît Izard, Esther Snelder, Tino Sehgal, Yseult Roch, Eva Meyer-Keller, Simone Verde, Petra Sabish, Gisèle Pelozuelo, Germana Civera  
 assistants : Frédéric Seguet, Olga de Soto  
 casting : Barbara Van Lindt et Jérôme Bel  
 direction technique : Gilles Gentner  
 production : Théâtre de la Ville (Paris), Gasthuis (Amsterdam), Centre Chorégraphique National Montpellier Languedoc-Roussillon (Montpellier), Arteleku Gipuzkoako Foru Aldundia (San Sebastián), R.B. (Paris)  
 note : pièce inscrite au répertoire de la Deutsches Schauspielhaus de Hambourg (2000-2005) et au répertoire du ballet de l'Opéra de Lyon (2007-2014)

#### ***Véronique Doisneau (2004)***

une commande de : l'Opéra National de Paris  
 concept : Jérôme Bel  
 avec des extraits de ballets empruntés à : Jean Coralli et Jules Perrot (Giselle), Merce Cunningham (Points in Space), Mats Ek (Giselle), Rudolf Noureev (La Bayadère d'après Marius Petipa / Le Lac des cygnes d'après Marius Petipa et Lev Ivanov)  
 création : Paris (France) le 22 septembre 2004, à l'Opéra de Paris, Palais Garnier  
 interprétation : Véronique Doisneau  
 production : Opéra National de Paris

***Pichet Klunchun and myself (2005)***

une commande de : Tang Fu Kuen pour le Bangkok Fringe Festival  
concept : Jérôme Bel  
création : Bangkok (Thaïlande), le 12 décembre 2004, Bangkok Fringe festival  
de et par : Jérôme Bel et Pichet Klunchun  
production : Bangkok Fringe Festival (Bangkok), SACD Le Vif du Sujet (Paris),  
Festival Montpellier Danse 2005 (Montpellier), R.B. Jérôme Bel  
(Paris)

## Références bibliographiques

### PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

- Adorno, T.-W. (2004). *Théorie esthétique* (M. Jimenez, trad.). Paris : Klincksieck. (Original publié en 1989)
- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Paris : Seuil.
- Anzieu, D. (1995). *Le Moi-Peau*. Paris : Dunod.
- Austin, J. L. (1970). *Quand dire c'est faire*. (G. Lane, trad.) Paris : Seuil. (Original publié en 1962)
- Badiou, A. (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1966). *Critique et vérité*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*. Paris : Seuil. (Original publié en 1957)
- Barthes, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil. (Original publié en 1953)
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. Dans *Le Bruissement de la langue* (p. 61-67). Paris : Seuil. (Original publié en 1968)
- Barthes, R. (1985). *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil.
- Bell, D. (1979). *Les contradictions culturelles du capitalisme* (M. Matignon, trad.). Paris : PUF.
- Björkman, S. (2000). *Lars von Trier* (M. Berthelius, trad.). Paris : Cahiers du cinéma.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les Presses du Réel.
- Conio, G. (2003). *L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Cauquelin, A. (1996). *Petit Traité d'art contemporain*. Paris : Seuil.
- Cauquelin, A. (1999). *L'Art du lieu commun, du bon usage de la doxa*. Paris : Seuil.
- Danto, A. (1989). *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art* (C. Hary-Schaeffer, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1981)
- Danto, A. (2000). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* (C. Hary-Schaeffer, trad.). Paris : Seuil.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence.
- Deleuze, G. (1992). L'Épuisé, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*.

Paris : Minuit.

Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. Paris : Seuil.

Duchamp, M. (1994). *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.

Féral, J. (dir.). (2012). *Pratiques performatives : Body Remix*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, Presses de l'université du Québec.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits*. Paris : Gallimard.

Génette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Grojnowski, D., Sarrazin, B. (1990). *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Paris : José Corti.

Grotowski, J. (1993). *Vers un théâtre pauvre*. Paris : L'Âge d'homme.

Hegel, W.-F. (1974). *Esthétique, tome 1*. Paris : Aubier. (Original publié en 1832)

Jauss, H.-R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Judy, H.-P. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé.

Jimenez, M. (2004). *L'esthétique contemporaine : tendances et enjeux*. Paris : Klincksiek.

Kandinsky, V. (1989). *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denoël.

Kristeva, J. (1969). *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*. Paris : Seuil.

Mallarmé, S. (1945). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

Michaud, Y. (1997). *La Crise de l'art contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France.

Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Paris : Éd. Métailié. (Original publié en 1992)

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique.

Rochlitz, R. (1998). *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*. Paris : Gallimard.

Scarpetta, G. (1985). *L'impureté*. Paris : Grasset.

Schaeffer, J.-M. (1992). *L'Art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard.

Schaeffer, J.-M. (1996). *Les Célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard.

Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à l'esthétique*. Paris : PUF.

Shusterman, R. (1999). *La fin de l'esthétique*. Pau, France : Publications de l'Université de Pau.

Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps : Pour une soma-esthétique*. (N. Vieillescazes,



trad.). Paris : Éditions de l'éclat.

Sontag, S. (1967). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Touraine, A. (1976). Crise ou mutation ? Dans *Au-delà de la crise* (p. 23-55). Paris : Seuil.

Valéry, P. (1957). *Œuvres*, t. I. Paris : Gallimard. (Original publié en 1936)

Winnicott, D.-W. (1975). *Jeu et réalité* (C. Monod, J.-B. Pontalis, trad.). Paris : Gallimard.

### Articles

Kihm, C. (2007, février). Performance : repères pour une définition. *Art Press*, (331), 51-55.

Baudrillard, J. (1996, 20 mai). Le Complot de l'art. *Libération*. Consulté à l'adresse [http://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art\\_170156](http://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156)

Bennett, P. (2007, 14 juillet). Marcel Duchamp, un art de vivre. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com>

Bezzan, C. (2004). Maurizio Cattelan ou l'esthétique du ravissement. *L'Art même*, (25). Consulté à l'adresse <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page5.htm>

Heinich, N. (1995). Esthétique, déception et mise en énigme : La beauté contre l'art contemporain. *Art présence*, (16), 12-19.

Mattéi, J.-F. (2004). L'art de l'insignifiance ou la mort de l'art. Consulté à l'adresse <http://lesoupirailletlesvitraux.hautetfort.com/media/01/02/679473629.pdf>

Schaeffer, J.-M. (1994). La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité. *Revue germanique internationale*, (2). Consulté à l'adresse <http://rgi.revues.org/470>

### DANSE

Banes, S. (2002). *Terpsichore en baskets : post-modern dance*. (D. Lucioni, trad.). Paris : Chiron, Centre national de la danse.

Bel, J., Charmatz, B. (2013). *Emails 2009-2010*. Paris : Presses du réel.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.

Brignone, P. (2006). *Ménagerie de Verre : Nouvelles pratiques du corps scénique*. Paris : Al Dante.

Charmatz, B., Launay, I. (2002). *Entretien à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse.

Cvejic, B. (dir.) (2014). « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy. Paris : Les Presses du réel.

Etchells, T. (1999). *Certain fragments: contemporary performance and forced entertainment*.

- London, New York: Routledge.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Febvre, M. (dir.). (1987). *La danse au défi*. Montréal : Parachute.
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps*. Paris : CND.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie quotidienne*. Paris : PUF.
- Frétard, D. (2004). *Danse et non-Danse : vingt cinq ans d'histoire*. Paris : Éditions Cercle d'art.
- GINOT, I., MICHEL, M. (2002). *La Danse au XXe siècle*. Paris : Bordas. (Original publié en 1998)
- Guigou, M. (2004). *La Nouvelle Danse française*. Paris : L'Harmattan.
- Huesca, R. (2010). *L'écriture du (spectacle) vivant*. Strasbourg, France : Le portique.
- Huesca, R. (2012). *Danse, art et modernité : Au mépris des usages*. Paris : PUF.
- Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis, MN : Univ. of Minnesota.
- Lavigne, E., Macel, C. (2011). *Danser sa vie : écrits sur la danse*. Paris : Centre Gorges Pompidou.
- Legendre, P. (1978). *La Passion d'être un autre. Étude pour la danse*. Paris : Seuil.
- Lepecki, A. (2004). *Of the Presence of the Body*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Lepecki, A. (dir.). (2006). *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. New York : Routledge.
- Lepecki, A. (dir.). (2012). *DANCE : Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Belgique : Contredanse.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite*. Bruxelles, Belgique : Contredanse.
- Mayen, G. (2005). *De marche en danse : dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*. Paris : L'Harmattan.
- Niclas, L. (dir.). (1989). *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*. Paris : Armand Colin.
- Noisette, P. (2002). Un nouvel état de la création chorégraphique. Dans N. Chapuis (dir.), *Créateurs Création en France : la scène contemporaine*. Paris : Autrement, 104-115.
- Noverre, J.-G. (1977). *Lettres sur la danse et sur les arts imitateurs*. Paris : Librairie théâtrale.
- Perrin, J. (2012). *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*. Paris : Presses du Réel.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked : The Politics of Performance*. New York : Routledge.
- Pontbriand, C. (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*. Paris : Jacqueline Chambon.

- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin.
- Rousier, C. (dir.). (2002). *La Danse en solo : une figure singulière de la modernité*. Paris : Centre national de la danse, p. 139-150.
- Rousier, C. (dir.). (2003). *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Paris : Centre national de la danse.
- Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s)*. Paris : L'Harmattan.
- Schlemmer, O. (1978). *Théâtre et abstraction*. (E. Michaud, trad.). Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Sibony, D. (1995). *Le Corps et sa danse*. Paris : Seuil.

### Mémoires

- Bougier, C. (2002). *Le Groupe des Signataires du 20 août : un espace d'expérimentation de la pensée et de la politique* (mémoire de DEA inédit). Université Paris VIII, Paris.
- Ginot, I. (2006). *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*. Saint-Denis : Université Paris 8. (Mémoire d'habilitation à diriger les recherches) [non publié].
- Gravel, F. (2010). *Le rôle de l'artiste dans la société démocratique* (mémoire de maîtrise inédit). UQAM, Montréal.
- Montaignac, K. (1999). *Le corps « profane » de l'acteur dans les pièces « hybrides » de Christine Bastin* (mémoire de DEA inédit). Université Paris VIII, Paris.
- Roche, M. (1998). *La Ménagerie de Verre* (mémoire de maîtrise inédit). Université de Paris VIII, Paris.

### Articles

- Adolphe, J.-M., Mayen, G. (2004). Dossier : La Danse émancipée. *Mouvement*, (28), 71-76.
- Aubry, C. (2000, 27 novembre). Danser intelligent, un nouveau défi. *La Croix*.
- Baudelot, A. (2002). La Ribot : L'espace épidermique. *Mouvement*, (16). Consulté à l'adresse <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/lespace-epidermique>
- Bernard, M. (1990). Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. Dans *La danse, art du XXème siècle ?* (p. 68-76). Lausanne, Suisse : Payot.
- Bodin, C. (2003). Vers une « perception de la perception ». *Mouvement*. Consulté à l'adresse [http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=6&id=4668&fiche\\_alias=mouvement](http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=6&id=4668&fiche_alias=mouvement)
- Boisseau, R. (1999a). Les anti-chorégraphes. *Télérama*, (2582).

- Boisseau, R. (2000a). La nouvelle vague chorégraphique au Théâtre de la Ville. *Chronic'art*. Consulté à l'adresse [http://www.chronicart.com/mag/mag\\_article.php3?id=557](http://www.chronicart.com/mag/mag_article.php3?id=557)
- Boisseau, R. (2000b). La relève se met à nu. *Télérama*, (2649), p. 74-75.
- Bossatti, P. (1992, novembre). La réconciliation. *Cahiers du renard*, [Interprètes-inventeurs], (11/12), 43-49.
- Coutau, C. (2003). Dossier : Non-danse, les limites d'un genre. *Journal de l'adc*, (31) Consulté à l'adresse <http://www.adc-geneve.ch/journal-archives.html>
- Febvre, M. (2007). Faire de son corps un projet lucide et singulier. *Jeu*, (125), 58-62.
- Filiberti, I. (1998, 11 février). Des approches transversales. *L'Humanité*.
- Frétard, D. (1996a, 10 février). Les troubles frontières entre féminin et masculin, et vice versa. *Le Monde*.
- Frétard, D. (1996b, 1<sup>e</sup> novembre). Quatre chorégraphes dénudent les corps pour mieux les disséquer. *Le Monde*.
- Frétard, D. (2003a, 6 mai). La fin annoncée de la non-danse. *Le Monde*.
- Frétard, D. (2003b, 2 octobre). Florilège du vrai chic chorégraphique. *Le Monde*.
- Ginot, I., Launay, I. (2002, octobre). L'école, une fabrique d'anticorps ? *Art Press* [numéro spécial Medium Danse], (23), 106-111. Consulté à l'adresse [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)
- Ginot, I. (2003, mars). Un lieu commun. *Repères*, (11), 2-9. Consulté à l'adresse [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)
- Guisgand, P. (2006). Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique. *Revue STAPS*, (74), p. 117-129.
- Goumarre, L. (1998, septembre). L'art déceptif. *Art press*, (238), 47-51.
- Goumarre, L. (2001c, juillet-août). La danse ? Entre les arts. *Art Press*, (270), 21-26.
- Goumarre, L. (2002, septembre). Pour une esthétique de la posture. *Art Press*, (282), 41-44.
- Huesca, R. (2004a). Nudité : la danse des orifices. *Quant à la danse*, (1), 50-59.
- Huesca, R. (2004b). Danser nu : usages du corps et rhétorique postmoderne. *Symposium Journal of canadian society for hermeneutics and postmodern thought*, 10 (2), 569-586.
- Huesca, R. (2004c). Michel Foucault et les chorégraphes français. *Le Portique*, n°13-14. Consulté à l'adresse <http://leportique.revues.org/index632.html>
- Launay, I., Roquet, C. (2008). De la posture à l'attitude : ou ce qu'un danseur peut dire aux hommes politiques. Dans *Posture(s), imposture(s)*. Vitry-sur-Seine, France : MAC/VAL Musée contemporain du Val-de-Marne. Consulté à l'adresse [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)
- Le Roy, X. (2002). Partition pour une conférence-performance intitulée *Produit de circonstances*. *Art Press* [numéro spécial Medium Danse], (23), 114-126.
- Lepecki, A. (1999). Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography. *The*

- Drama Review*, 4 (43), 129-140. Consulté à l'adresse <http://idea.ro/revista>
- Louppe, L. (1993, décembre). Émergences ou résurgences ? *Art Press*, (186), 75.
- Louppe, L. (1997, octobre). Où ça se passe et comment c'est. *Art Press*, (228), III.
- Louppe, L. (1999, novembre). Au-delà. *Art Press*, (251), 90.
- Mackrell, J. (2013, 27 novembre). Choreography is dead. Long live dance. *The Guardian*. Consulté à l'adresse <http://www.theguardian.com>
- Martin, A. (2005). Un urgent besoin d'être. *Jeu*, (119), 69-75.
- Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale*, (242), 54-56.
- Mayen, G. (2004a). La danse contemporaine : pour une chorégraphie des regards. Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics. 20 p. Consulté à l'adresse <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/index.html>
- Mayen, G. (2004b). Déroutes : La non non-danse de présences en marche. *Rue Descartes*, (44), 116-119.
- Mayen, G. (2006). Relation (auto)critiques. *Quant à la danse*, (4), pp. 46-48.
- Montaignac, K. (2006). Quand la danse prend la parole. *Jeu*, 4, (121), 109-113.
- Montaignac, K. (2013). Poser une main sur la cuisse. Et ne rien faire d'autre. (Correspondance avec Nicolas Cantin). *Esse*, (78), 38-43.
- Rafalowicz, M. (1994). La dramaturgie de bistrot et de cuisine. *Theaterschrift: On Dramaturgy*, (5-6), 126-139.
- Ratze, C. (2000). [Entrevue avec Jérôme Bel]. *Journal de l'ADC*, (21), p. 8.
- Serres, M. (1982). Genèse. *Adage* 94 (3), 24.
- Siegmund, G. (2003). Partager l'absence. *Être ensemble : Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle* (p. 321-334). Paris : Centre national de la danse.
- Siegmund, G. (2004). *Absence or: The Choreographer's Spectre*. Dans Jérôme Bel [Livret publié à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de Jérôme Bel et de la première mondiale de *The Show must go on 2*]. Bruxelles, Belgique : Kaaitheater, 7-13.
- Signataires du 20 août (2000, février). Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. *Mouvement*, (7), 9.
- Vernay, M.-C. (2000, 13 novembre). L'anti-spectacle, de saison à Paris. *Libération*.
- Verrière, P. (2000, décembre). Conceptuels et trivialistes sont dans le même bateau. *Les Saisons de la danse*, (335), 22.
- Vinciguerra, S. (2007). Quand la danse ne danse plus. *Journal de l'adc*, (43), 8.
- Wavelet, C. (1998, septembre-novembre). Ici et maintenant, coalitions temporaires. *Mouvement*, (2), 18-21.

### Presse sur Jérôme Bel

Alphant, M. (2002). Entrevue avec Jérôme Bel. Dans *Catalogue de l'exposition Roland Barthes*. [En ligne sur <http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews>]

Angstrom, A. (2001, 10 mars). Jérôme Bel : en man som inte kräver att bli älskad. [Jérôme Bel : a man who does not ask to be loved]. *Svenska Dagbladet*. [Trad. de la compagnie]

Arvers, F. (2001, 5 janvier). The Show must go on. *Les Inrockuptibles*. Consulté à l'adresse <http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews>

Arvers, F. (2004, 3 novembre). Crypter/décrypter : entretien avec Jérôme Bel. *Les Inrockuptibles*, (466).

Boisseau, R. (1999b, 10 juillet). Jérôme Bel à la recherche de lui-même. *Le Monde*.

Boisseau, R. (2000c). Le Dernier Spectacle. *Chronic'art*. Consulté à l'adresse [http://www.chronicart.com/scenes\\_danse.php3?id=5716](http://www.chronicart.com/scenes_danse.php3?id=5716)

Boisseau, R. (2001a, 7-8 janvier). Le piège musical parfait du chorégraphe Jérôme Bel. *Le Monde*.

Boisseau, R. (2001b, janvier-février). *Journal du Théâtre de la Ville*, (133).

Brody, S. (2001, 20 septembre). Sur un art de la banalité. *La Presse*.

Buffard, A., Le Roy, X. (1999). Dialogue sur et pour Jérôme Bel. *Mouvement*, (5), 29-31.

Duplat, G. (2002, 24 juin). La danse comme épure. *La Libre Belgique*. (24 juin) Consulté à l'adresse <http://www.lalibre.be/culture/scenes/la-danse-comme-epure-avec-jerome-bel-51b878ede4b0de6db9a736de>

Etchells, T. (2002, octobre). Regards toujours plus avertis sur le toujours plus stupide (P. Camus, trad.). *Art Press* [numéro spécial Medium Danse], (23), 81-91.

Filiberti, I. (1999, juin-septembre). Les délices de Jérôme Bel. *Mouvement*, (5), 26-28.

Frétard, D. (1995, 10 novembre). Jérôme Bel. *Le Monde*.

Goumarre, L. (2001a, hiver). Jérôme Bel : le danseur-provocateur. Classe 90. *Max*, (hors série n°4), 136-137 et 162-163.

Goumarre, L. (2001b, mars). Jérôme Bel : la perte et la disparition. *Art press*, (266), 15-18.

Gourreau, J.-M. (2001, mars-avril-mai). Jérôme Bel : Provocation ou spectacle ? Jérôme Bel est-il un chorégraphe ? *Danse Danse Danse*, (27), 33.

Hivernat, P. (1999, juin). C'est Jérôme. *Les Inrockuptibles*. p. XII-XIII.

Jandrokovic, M. (1996, 22 juillet). Conquérir discrètement l'espace scénique. *Salzburger Nachrichten*. Consulté à l'adresse <http://www.jeromebel.fr>

Mayen, G. (1999, 10 juillet). Jérôme Bel en quatre dimensions. *Midi Libre*.

- Nau, K. (1997, 7 juillet). Tanzperformance von Jérôme Bel: Auf der Suche nach dem verlorenen Körper. Performance de Jérôme Bel : à la recherche du corps perdu [Trad. inédite de la compagnie]. *Freiburger Nachrichten*.
- Packiry, K. (1997, 7 juillet). Jérôme Bel aura eu le mérite de faire parler les spectateurs. *La Liberté*.
- Poulin, I. (2001, 19 septembre). *The Show must go on* : Jérôme Bel et Vera Montero posent des questions qui secouent la danse et le monde. *Le Devoir*.
- Siegmung, G. (1998, avril). In the Realm of Signs : Jérôme Bel. *Ballet International – Tanz Aktuell*, 34-37.
- Siegmund, G. (1999, janvier). The Endgame of Dance: 'The Last Performance' by Jérôme Bel. *Ballett International – Tanz Aktuell*, p. 52-53.
- Siegmund, G. (2001, mai). Chanter la vie avec les corps: *The Show must go on* de Jérôme Bel. *Wiener Museumsquartier*, 5-12. Consulté à l'adresse <http://www.jeromebel.fr>
- Steinmetz, M. (2000, 26 décembre). Jérôme Bel danse de tête. *L'Humanité*. p. 18.
- Steinmetz, M. (2001, 10 février). Le halètement des corps. *L'Humanité*.
- Suquet, A. (2001, 8 janvier). Si Bel en ce miroir. *La Croix*.
- Tappolet, B. (2001). Le Mystère Bel. *Journal de l'adc*, (25). Consulté à l'adresse <http://www.adc-geneve.ch/2010/html/prograencours/jadc25/bel.html>
- Théâtre de la Ville (2001, mars-avril). [Réactions de spectateurs suite à la création du spectacle *The Show must go on*]. *Journal du Théâtre de la Ville*, (134), p. 3.
- Vernay, M.-C. (1999, 25 juin). La nudité peut exacerber un rapport hystérique. *Libération*.
- Wavelet, C. (2004). L'après spectacle. Dans *Jérôme Bel* (p. 31-57) [Livret publié à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de Jérôme Bel et de la première mondiale de *The Show must go on 2*]. Bruxelles, Belgique : Kaaaitheater. (Original publié dans *Mouvement*, n°7, février-mars 2000)

## Rencontres

- Ciret, Y. (2000, 13 mars). *Théâtre des limites, une évidence*. (Conversation avec Jérôme Bel présentée à l'Académie expérimentale des théâtres). Théâtre de la Cité Internationale, Paris. (Transcription réalisée par K. Montaignac) [7 p.]
- Filiberti, I. (2000, 10 novembre). *Paroles de chorégraphe*. (Rencontre avec Jérôme Bel). Centre Georges Pompidou, Paris. (Transcription réalisée par K. Montaignac) [3 p.]
- Le Moal, P. (2000, 4 février). *Histoires du corps contemporain. Rencontre avec des jeunes chorégraphes : entre rupture et mémoire, leur relation à ceux qui les ont précédés*. (Table ronde avec les chorégraphes Alain Buffard, Loïc Touzé, La Ribot et le critique Laurent Goumarre). Centre Georges Pompidou, Paris. (Synthèse réalisée par K. Montaignac) [5 p.]

Miel, M. ; Montaignac, K. (2007). Entrevue de Marianne Miel sur son expérience en tant qu'interprète pour *The Show Must Go On* [Document inédit, 6 p.].

## Vidéos

Bel, J. (chorégraphe), Fina, L. (réal.) (1999). *Jérôme Bel* (le film) [DVD]. Paris : Centre Georges Pompidou.

Bel, J. (chorégraphe). (1999). *Shirtologie* [DVD]. Montpellier, France : Festival Montpellier Danse.

Bel, J. (chorégraphe). (1999). *Le Dernier spectacle* [DVD]. Interprètes : Claire Haenni, Antonio Carallo, Frédéric Seguet. Berlin, Allemagne : Festival Tanz im August.

Bel, J. (chorégraphe), Lee, A. (réal). (2000). *Nom donné par l'auteur* [DVD]. Interprètes : Claire Haenni et Frédéric Seguet. Paris : Centre National de la Danse.

Bel, J. (chorégraphe), Lee, A. (réal) (2001). *The show must go on* [DVD]. Porto, Portugal : Teatro Nacional San Joao.

Bel, J. (chorégraphe). (2004). *Le Dernier Spectacle (une conférence)* [DVD]. Captation : Daniel Crétois. Paris : Centre National de la Danse.

Bel, J. (chorégraphe). (2005). *Jérôme Bel* [DVD]. Captation : Daniel Crétois. Interprètes : Eric Affergan, Claire Haenni, Gisèle Pelozuelo, Yseult Roch, Frédéric Seguet. Paris : Centre National de la Danse.

Wavelet, C. (2005). Entretien avec Jérôme Bel. [4 DVD]. Paris : Centre National de la Danse. (Transcription réalisée par K. Montaignac) [43 p.]

N.B. : La plupart des spectacles et entretiens vidéographiques de Jérôme Bel sont en ligne sur le Catalogue Raisonné sur le site <http://www.jeromebel.fr>.